

GERALDO NOEL ARANTES

**CAMPOS DE CARVALHO:
INÉDITOS, DISPERSOS E RENEGADOS.**



Dissertação apresentada ao curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a. Vilma Sant'Anna Arêas

IEL / UNICAMP
Fevereiro/2005

Geraldo Noel Arantes

CAMPOS DE CARVALHO: INÉDITOS, DISPERSOS E RENEGADOS

Instituto de Estudos da Linguagem – IEL

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Departamento de Teoria Literária

Campinas, 2004.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

| | |
|-------|--|
| Ar14c | <p>Arantes, Geraldo Noel. “Campos de Carvalho : inéditos, dispersos e renegados” / Geraldo Noel Arantes. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.</p> <p>Orientador : Vilma Sant’Anna Arêas Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Carvalho, Campos de. 2. Literatura brasileira. 3. Século XX. 4. Humorismo. I. Arêas, Vilma Sant’Anna. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p> |
|-------|--|

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian literature ; XX Century ; Nonsense humour.

Área de concentração: Literatura brasileira.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Profa. Dra. Enid Yatsuda Frederico, Prof. Dr. Wilton José Marques e Prof. Dr. Jonas de Araújo Romualdo.

Data da defesa: 15/02/2005

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^a. Enid Yatsuda Frederico

Prof. Dr. Wilton José Marques

Prof. Dr. Jonas de Araújo Romualdo (Suplente)

Prof^ª Dr^a Vilma Sant'Anna Arêas (Orientadora)

Agradeço:

A Professora Vilma Sant'Anna Arêas, cuja convivência ensina sempre. Sua amizade e orientação valem toda uma literatura.

Aos professores da banca examinadora, Enid Yatsuda Frederico, Wilton José Marques e Jonas de Araújo Romualdo, pelas leituras e observações.

Aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho:

Oswaldo Fujiy e José Hélio Trovatti, mais do que pelo apoio técnico na reprodução de documentos, pela amizade e atenção que me dedicam.

Dr. Guido Bilharinho, que abriu seu acervo particular em Uberaba, e Carlos Felipe Moisés, pela generosidade e pelos documentos enviados.

Senhora Lygia Rosa de Carvalho por toda a paciência e empenho com que me disponibilizou tudo o que pode a respeito da vida e da obra do esposo.

Aos profissionais da Secretaria de Pós-Graduação do IEL, Cláudio, Emerson e Rose, e aos profissionais da Biblioteca do IEL, especialmente a Bel, pelo zelo e amizade com que atendem a todos.

Aos irmãos Ewaldo e Ademar, professores na vida.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que, através do Programa de Pós-Graduação da Unicamp, disponibilizou-me Bolsa de Pesquisa.

Dedico:

Aos companheiros de viagem (na verdade, os condutores do barco): Sônia Midori e os meninos Daniel, Eduardo e Dimitri.

À memória de Tomekichi Takamatsu e Almir, que, descumprindo o trato, saltaram antes.

A Lygia Rosa de Carvalho, farol do audaz navegante Walter Campos de Carvalho.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| RESUMO | X |
| CONSIDERAÇÕES GERAIS | 11 |
| 1.1. Curta permanência..... | 11 |
| 1.2. A ordem que desterra..... | 11 |
| 1.3. O foco das atenções..... | 13 |
| 1.4. Ditos, não-ditos e notícias..... | 16 |
| CAPÍTULO 1 | |
| 1. SOBRE A TRAJETÓRIA DE CAMPOS DE CARVALHO..... | 22 |
| 1.1. Adeus Uberaba..... | 22 |
| 1.2. Problemas relativos ao afastamento do autor da cena literária | 36 |
| 1.3. Um personagem para os outros: como a crítica recebeu o autor..... | 41 |
| 1.4. Vaca sutil e rumorosa: seleção de alguma crítica a respeito da segunda novela da série de obras preferidas do autor..... | 44 |
| 1.5. A vaca inexistente..... | 46 |
| 1.6. O nariz da vaca e a voz do editor..... | 53 |
| 1.7. Dúvidas sobre A Lua | 57 |
| 1.8. Milliet em cena | 60 |
| CAPÍTULO 2 | |
| 2. TRIBO PALIMPSESTO..... | 67 |
| 2.1. Prototexto ou <i>avant-texte</i> | 67 |
| 2.2. Três ou quatro em um: construindo a narrativa polifônica..... | 72 |
| 2.3. O livro das ficções | 76 |
| 2.4. Onde está o riso? | 83 |

| | |
|--|-----|
| 2.5. Os ridículos..... | 85 |
| 2.6. A bufonaria..... | 90 |
| 2.7. O mito do Brasil feliz | 93 |
| 2.8. Cântico para três vozes e muitas vidas..... | 99 |
| 2.9. O eu e o outro: biografia, autobiografia e o culto da sensibilidade individualista..... | 102 |
| 2.10. Pássaro sobre o abismo: poeta perseguindo o cânone..... | 111 |
| 2.11. Poesia: o romantismo nosso de cada dia..... | 120 |

CAPÍTULO 3

| | |
|---|------------|
| 3. NO CLIMA DO PASQUIM..... | 125 |
| 3.1. Retirada de cena | 125 |
| 3.2. No Pasquim | 129 |
| 3.3 As cartas do Campos de Carvalho | 133 |
| 3.4. Os Anais do Campos de Carvalho | 138 |

CAPÍTULO 4

| | |
|--|------------|
| 4. ESPANTALHO QUE MUITO SE MOVE..... | 144 |
| 4.1. Trezentos e cinquenta | 144 |
| 4.2. O encoberto | 146 |
| 4.3. Os ecos | 148 |
| 4.4. O irmão morto como motivo literário: um sono sem esquecimento | 153 |

| | |
|------------------------------|------------|
| 5. BIBLIOGRAFIA | 160 |
|------------------------------|------------|

**“Quando se apagam as luzes é que eu me vingo
espiando as estrelas.”**

Campos de Carvalho - A Chuva Imóvel.

O Arguanta

Compreenderei esta viagem no meu barco
Imaginário.
Comigo irá minha alma imperscrutável,
Aberta às grandes mares tenebrosas e à carícia
Dos ventos invisíveis como deuses,
Que safunam as velas frágeis e despertam
Os ouvidos surtos.

Nem soubera eu levarei nessa epopéia
Sobrehumana
Por ígneas Terras e candentes sóis,
Longe do mundo estreito e dos sonhos mortais
Que ainda ontem me envolviam e me prendiam
Como a um cadáver.

Eu singlarei tranquilo ao som das munitas vagas
Igneas,
Sorrindo com minha alma atenta e em êxtase,
Como se fôra ao encontro de uma Pátria, e não apenas
De uma ilusão a mais ou de um deserto.
Tudo que há de restar disse meu sonho inferno
E fumaçaloso
Será uma breve esteira apenas, sem beirada,
Em meio ao grande mar profundo e eterno,
Qual lança flecha a apontar o Infinito:
— Este, meus versos.

Jo Batista,

o Walter

X-1949

RESUMO

Este trabalho contém os resultados da pesquisa, compilação e análise de parte da obra do escritor Walter Campos de Carvalho (1919-1998). Foram os principais objetos de interesse aquilo que posso chamar de obra dispersa do autor, mais especificamente Tribo, obra de 1954, crônicas dispersas da década de 1970 publicadas no periódico O Pasquim, bem como uma coleção de poemas inéditos que datam do final da década de 1940 e início dos anos 50.

No campo da recepção houve a compilação e análise da fortuna crítica do escritor, desde a década de 1950 até os dias atuais. Da colaboração da esposa do autor, Sra. Lygia Rosa de Carvalho, resultou um vasto material, registrado em depoimentos colhidos ao longo do anos de 2004.

O objetivo maior do estudo foi a reunião de um corpus consistente — e que se encontrava disperso — que permitisse a análise da importância da obra do escritor dentro do cenário da literatura brasileira do século XX. Os *topoi* privilegiados como suporte foram aqueles que distinguiram Campos de Carvalho: o humor de extração nonsense, a subversão das regras canônicas, a produção literária de caráter insurreto, a preocupação com as liberdades individuais, a aguda defesa da sensibilidade individualista, a revitalização de paradigmas da vanguarda surrealista. Foi também dedicada especial atenção ao estudo de alguns inéditos do autor, textos que tiveram lugar em momento anterior ao aparecimento de suas obras mais freqüentadas.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

1.1. Curta permanência

Walter Campos de Carvalho (1916-1998) foi autor de pelo menos quatro novelas que movimentaram a literatura brasileira das décadas de 1950 e 1960 — A Lua Vem da Ásia (1956), Vaca de Nariz Sutil (1961), A Chuva Imóvel (1963) e O Púcaro Búlgaro (1964)¹. Realçados por sua constituição inusitada, esses livros chegaram a adquirir a reputação de símbolos da contracultura e da insurgência. O escritor ocupou com destaque e igual verve polêmica a cena literária de então, fazendo figurar um estilo bastante diverso daquele praticado em nossas letras.

Apesar de ter logrado êxito com a maioria de seus livros, Campos de Carvalho abandonou a atividade literária e se recolheu a um inexplicável silêncio de décadas. Depois do início estrepitoso, sua carreira encerrou-se sem grande rumor e seus livros tornaram-se raridades². Apenas voltaram a ser objeto de alguma atenção já nos últimos anos de vida do escritor, quando a Editora José Olympio, trinta e um anos depois de seu último livro, republicou os quatro títulos de sua predileção em um único volume. A edição da Obra Reunida³, em 1995, foi um esforço no sentido de trazer novamente o autor ao convívio do público, porém sem muito resultado.

1.2. A ordem que desterra

Apesar de envolvida por um clima de encanto, a obra de Campos de Carvalho foi também objeto de controvérsia e recusa e não raro esteve encerrada em uma atmosfera de opacidade. Não é incomum que tratamentos dessa natureza sejam votados a certas expressões que destoam muito das

¹ Carvalho, Walter Campos de – A Lua Vem da Ásia, Rio de Janeiro, Codecri / Pasquim, 1977; Vaca de Nariz Sutil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961; A Chuva Imóvel, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963; O Púcaro Búlgaro, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. Para evitar o acúmulo de notas desnecessárias, todas as citações posteriores aos referidos livros indicam as mesmas edições anotadas aqui.

² O autor rompeu, por um curto período, o exílio ao qual se submeteu. Publicou crônicas avulsas no semanário O Pasquim, entre 1974 e 1977. Porém, após O Púcaro Búlgaro, caminhou mesmo em direção ao afastamento inflexível. A passagem pelo Pasquim, apesar de ter sido sobremaneira proveitosa, não trouxe Campos de Carvalho novamente aos livros.

condutas de aprovação mais geral. Talvez seja admissível supor a existência de uma ordem cerceadora que trabalhe pela interdição desse ou daquele pensamento mais dissonante e cuja atuação não é sempre visível. Essa ordem pode se chamar cânone, pode se chamar opinião pública, pode se chamar princípios. Mais contemporaneamente se chama também mídia.

Não se trata evidentemente de identificar, a qualquer custo, a existência de um aparato claro e meticulosamente planejado para dificultar os passos dos desafinados. Contudo, havemos de notar procedência no que dizem os que se dedicam ao estudo das chamadas “literaturas marginais”, e que as vêem, quase sempre, obstruídas por uma força restritiva subterrânea — uma força ao mesmo tempo palpável, ao mesmo tempo intangível, mas que atua implacavelmente. Em momento recente de nossa história literária, Campos de Carvalho foi visto como parte de uma linhagem de escritores admoestados pela presença de uma censura surda. É nessa direção que caminham os depoimentos da Sra. Lygia Rosa de Carvalho, esposa e companheira do escritor ao longo de quase sessenta anos, e que acompanhou muito de perto a trajetória do autor⁴. Carlos Felipe Moisés, em dois ensaios (“Um autor marginal que de fato incomoda”⁵, de 1995, e “A Tribo, a Lua, a Vaca, a Chuva e o Púcaro: a literatura marginal de Campos de Carvalho”⁶), corrobora as impressões.

Não obstante haja a inclinação em classificar Campos de Carvalho como um “autor marginal”, e, por conseguinte, proscrito injustamente da cena literária, não procurei direcionar o trabalho a partir desse enfoque. Preferi investigar a obra do escritor sob outras perspectivas. Como quase todo pressuposto que tende a estratificar as coisas, a disposição de estilos literários entre perspectivas “marginais” ou “aceites” nem sempre se mostra, a meu ver, suficiente. A aceitação ou proscrição de um discurso, de um artista, enfim, de um pensamento é, como nos demonstra a história da arte e das idéias, bem mais intrincada. Haja vista que a regra (paradoxalmente imaterial e sólida) que proscribe um artista

³ Carvalho, Walter Campos de – Obra Reunida, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1995.

⁴ As entrevistas com a Sra. Lygia Rosa de Carvalho tiveram lugar ao longo do ano de 2004. Parte desses encontros possui registros fonográficos, os quais pretendo, no futuro, disponibilizar a um arquivo público que por eles se interesse.

⁵ Jornal O Estado de São Paulo, edição do dia 17/06/1995, Caderno de Cultura.

⁶ Moisés, Carlos Felipe – Literatura Para Quê?, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1996, p.73. A publicação original do artigo é do JORNAL DA TARDE, 10/09/1994.

em determinado momento da história pode ser a mesma que o autoriza em outra ocasião. Áspera e inflexível num instante, costuma ser mutável e girar com facilidade em outro. Contudo, este trabalho não passou totalmente ao largo da polêmica. Estabeleci, em momento adequado, lugar para breve debate em torno da questão.

1.3. O foco das atenções

Não obstante as quatro novelas já citadas sejam os livros mais comentados do autor, adotei como foco das atenções deste trabalho os escritos contíguos a esses títulos. Com isto justifico o título envolvendo *inéditos*, *dispersos* e *renegados*. Apesar de não ter perdido de vista os textos que são considerados a obra representativa, centrei interesses nesses avulsos, que podem ser classificados como literatura dispersa. Há muitas razões que permitiram esse direcionamento. A primeira diz respeito ao fato de reconhecer no escritor um autor cuja importância já tarda ser observada com mais detalhamento. Não obstante o empenho de alguns comentadores, Campos de Carvalho e sua obra ainda são um vasto campo a ser pesquisado. Outro ponto é a existência, a meu ver, de algumas lacunas na apreciação do escritor. Por isso, ainda que concorde que os quatro trabalhos mais visitados sejam expressões distintivas do talento do autor, preferi não aderir à prática que confina o restante da obra, desconsiderando uma série de manifestações que têm sua importância. Conjugando com a vontade do escritor em preferir somente uma parte de sua obra é uma opção; apagar o restante de sua trajetória não é um método. Reafirmo que o interesse em tomar a produção dispersa como objeto de pesquisa conduz a uma observação proveitosa e, às vezes, surpreendente. Por fim está o fato de que a quase totalidade do corpus selecionado nunca foi objeto de uma única crítica metódica. Este é o primeiro trabalho que se propõe a tanto, e, talvez por isso, falhe mais do que acerte.

Os leitores de Campos de Carvalho, de forma geral, ignoram a trajetória de formação do escritor, e nem mesmo os comentadores mais habituais tomaram-na como objeto de pesquisa. Os poucos estudiosos circunscreveram-se, e circunscreveram o autor, na órbita das quatro novelas mais

divulgadas. A produção dispersa — que não é tímida — foi relegada à condição de objeto desprezado. Dessa forma, muitos são os suportes adequados a se constituírem como chaves de leitura que ocupam o lugar do esquecimento, ainda que seja a obra contígua de Campos de Carvalho um suporte adequado aos que desejam redesenhar o amálgama que resultou em uma das personalidades literárias mais matizadas da literatura brasileira no século XX. No plano mais geral são essas as razões que me levaram a eleger a obra dispersa como objeto de pesquisa.

Encerrada a fase da busca de fontes, o acervo resultante foi um conjunto bastante amplo, talvez até excessivo para ser convenientemente tratado em um só trabalho. Por isso, a metodologia adotada demandou a divisão do estudo em duas etapas. À primeira, que resultou nesta dissertação, coube a utilização de uma quantidade limitada de textos. Para análise imediata, optei pela escolha de uma amostragem apenas. O restante está reservado para um trabalho futuro, que pretende aprofundar a experiência aqui construída como suporte para outras intervenções. Priorizei, nesta primeira etapa, o seguinte elenco de documentos: o hoje raro volume Tribo (1954)⁷; alguns dispersos da década de 1970, mais especificamente as crônicas publicadas no Pasquim entre 1974 e 1977. A grata surpresa que completou o corpus foi a descoberta de inéditos do autor. São três coleções de poesias que, juntas, aproximam-se de uma centena de documentos. Ao lado desses poemas inéditos foram recuperados dois pequenos textos em prosa, do início dos anos 50. A este corpus principal associei uma documentação anexa com várias entrevistas, artigos, fortuna crítica, cartas, além dos depoimentos da senhora Lygia Rosa de Carvalho, esposa do escritor.

A generosa extensão do material compilado motivou fortemente o trabalho, e, como era esperado, trouxe também um correspondente cabedal de dificuldades. Mesmo em face de algumas hesitações, o objetivo primeiro foi reunir uma Obra Completa de Campos de Carvalho. Penso que a apreciação minuciosa dessa obra contígua forneça condições bastante apropriadas para a revisitação da obra principal. Ademais, por se tratar de documentos cujo acesso e interesse estiveram compartilhados

por poucos — ou, no caso dos inéditos, por se tratar de textos totalmente desconhecidos —, acreditei que essa literatura pudesse se revelar uma boa lente para a construção de um olhar ampliado sobre o autor. Devo anotar com especial ênfase que o contato com a esposa do escritor permitiu conhecer detalhes aclaradores em relação à sua vida e obra. Muitos dos juízos construídos ao longo do trabalho foram lapidados (outros reformulados e outros ainda constituídos) a partir de seus testemunhos. A informação de que vários dispersos recuperados representavam para o escritor produções de especial valor — ao contrário do suposto distanciamento em relação a tudo que produzira ao largo de seus quatro textos prediletos — apagou alguma sombra de hesitação em relação à disponibilização de muitos desses textos. Estou certo de que a recondução de muitos textos à circulação pública não se moveria em direção contrária à vontade do autor.

Porém, isto não anula realidades que se colocam em direção oposta. Nem todo o material reunido representava obra cara a Campos de Carvalho. Entre os textos compilados, muitos há que figuram como criações julgadas inoportunas pelo autor, que não teve habitualmente uma relação pacífica com sua literatura. Diferentemente do que ocorre com muitos escritores, parte da obra não se estabeleceu aos seus olhos como experiências que tiveram seu tempo e lugar, independentemente de serem boas, apenas regulares ou mesmo más. Ao contrário, eram para ele espectros com os quais estabelecia uma convivência bastante tumultuada. A exposição pública de alguns de seus trabalhos era uma experiência que lhe escapava ao domínio, fazendo-o muitas vezes refém de um permanente sentimento de desconforto. Mesmo o pesquisador mais meticoloso, creio, teria dificuldade em aparar essas arestas ao lidar com objeto de natureza tão esquiva. É, por exemplo, difícil precisar se os juízos formulados por Campos de Carvalho em relação à sua obra eram transitórios ou perenes.

Mesmo em face aos obstáculos que isso representou, procurei considerar essa relação problemática e não negligenciar o fato dele ter renegado enfaticamente alguns de seus textos. Também não suplantei a hipótese de que algumas de minhas intervenções são declarações de infidelidade a

⁷ Carvalho, Walter Campos de – *Tribo*, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1954.

certos desejos do autor. Em momento oportuno do trabalho tratarei com especial zelo dos problemas relativos ao choque entre as vontades da autoria e a intervenção do analista. Por fim, a experiência de estudar um corpus dessa natureza foi, por si só, motivadora de inúmeras inseguranças nem sempre vencidas de pronto. À dificuldade encontrada somente se compara a satisfação de julgar possíveis alguns acertos e alguma contribuição ao estudo do tema.

1.4. Ditos, não-ditos e notícias

Além da obra dispersa, interessou-me também recompor outras notícias a respeito do autor. O resultado foi uma fortuna adjacente, da qual constam alguns documentos ligados ao campo da recepção crítica e outros relativos à trajetória biográfica. São críticas, crônicas, entrevistas, depoimentos, comentários de pessoas que conviveram com o escritor, cartas, reportagens, etc. O estudo dessa documentação faz supor, por exemplo, que a desatenção à fortuna crítica que circulou à época do aparecimento de cada um dos principais livros do autor constitui um lacuna nos estudos aos quais tive acesso, já que a maioria não contempla questões relativas a esse acervo. Também em relação ao perfil biográfico há fraturas, sobretudo em face à formulação, por parte de alguns comentadores, de relações precipitadas a partir de declarações do escritor à imprensa e a partir mesmo de fragmentos isolados de um e outro escrito, tomados como se fossem cartas de princípio do autor ou autobiografia na acepção corrente do termo. Em função de algumas circunstâncias obscuras que pairam sobre a recepção crítica da obra, e igualmente em função de muita imprecisão em torno da figura do escritor, julguei necessária a apreciação minuciosa de documentos que contivessem informações a respeito desses temas. Embora não tenha sido meu objetivo produzir um dossiê Campos de Carvalho, o empenho acabou por trazer bons resultados, principalmente no que diz respeito à fortuna crítica.

Em relação à trajetória de vida, Campos de Carvalho foi um escritor a respeito do qual não houve um interesse na formulação de uma biografia consistente. Talvez em função de aspectos mais

gerais não se justificasse mesmo uma preocupação biográfica. A idéia tradicional de biografia não se coaduna com as circunstâncias do momento e contexto que abrigam o escritor. As edições de seus livros, como também as de outros autores, normalmente não trazem minúcias biográficas, e os anexos preferem comentários a respeito da obra que se apresenta. Mesmo as notícias que apontam para a vivência intelectual dos autores são, no geral, imprecisas e lacunares. Por outro lado, o próprio escritor parece ter preferido fazer mistério sobre si.

Não obstante, no correr de pouco tempo da publicação de seu primeiro livro de impacto, criou-se em torno de Campos de Carvalho toda sorte de mitificações e estigmas, quase todos apontando para o perfil de homem excêntrico, tanto quanto as personagens de seus livros. Se, por um lado, algo indicava a existência de uma vontade surda de interdição de sua literatura, por outro houve um certo interesse em propagandear uma imagem polêmica a seu respeito. Na maioria das vezes, uma coisa completou a outra e a imagem de Campos de Carvalho ficou acintosamente colada àquela do escritor desarrazoado. Não faltaram reportagens, entrevistas e comentários a lhe fortalecer o perfil de homem excêntrico. Outrossim, parece ter havido de sua parte grande incentivo para tanto. Seja por desdém, por rebeldia, troça, por instinto de preservação ou mesmo por deliberação, ele próprio se revestiu da imagem pública do *clown* (imagem que confessadamente o comprazia), faceta que fez transitar entre a graça ingênua, o humor corrosivo e a mordacidade. Em suas intervenções públicas, geralmente entrevistas em jornais ou mesmo crônicas de sua lavra, era esse o perfil que adotava.

“Nasci clown e morrerei clown, embora a vida toda tenha sido um mero funcionário público. (Todos os funcionários públicos são meros, quando deveriam ser melros). Sou eternamente grato a um crítico que certa vez me chamou de clown (nem a minha própria mãe me chamou assim) — como sou grato aos que me chamaram de palhaço com segundas intenções ou mesmo com terceiras. Antes de morrer ainda hei de armar o meu pavilhão auricular, isto é, dourado, em todas as praças do

mundo e dele partir como um bólido rumo a todas as constelações, pregando a hilaridade e a língua de fora à boa maneira de Einstein e dos enforcados: ASSIM!”⁸

A construção de uma imagem excêntrica para si mesmo teve decisiva colaboração sobre a maneira pela qual Campos de Carvalho se projetou publicamente. Em relação a essa visão de si mesmo, ele deixou testemunhos bastante peculiares. Dizia, por exemplo, nunca se deixar fotografar, ao passo que também proclamava sua aversão a entrevistas. Todavia, permitiu muitas vezes tanto uma coisa quanto outra. Por isso, talvez seja adequado julgar seus testemunhos como uma espécie de código de enigmas, estratégias criativos que, ao mesmo tempo que revelavam uma personalidade complexa e algo imprevista — quando não ciclótica —, também operavam no sentido de charadas, abrindo e fechando portas para seu pensamento e obra.

Muitos desses documentos, entrevistas sobretudo, já tiveram lugar na bibliografia de pesquisadores que se dedicaram ao estudo do escritor. A propósito, não é rara a adoção dos mesmos com balizas definitivas para a interpretação da obra, o que compõe, a meu ver, julgamentos precipitados. Suponho que o autor tenha se valido dessas formas de discurso mais como uma espécie de gênero literário alternativo do que propriamente como confissões. Ou seja: seus depoimentos — especialmente as auto-entrevistas, um expediente praticado com rara capacidade criadora — configuram uma forma de pseudobiografia, ou, se desejarmos, uma *pseudobiografia teatralizada*. Algo mais próximo de um gênero literário performático que propriamente de um perfil biográfico. Nessas intervenções, eivadas de humor corrosivo e de nonsense, Campos de Carvalho se comportou como personagem de si mesmo. A propósito, uma de suas entrevistas veio a público em um livro intitulado Romancistas também personagens⁹. Ali, na página de rosto à entrevista, está a epígrafe: “A ovelha negra. Um escritor que viu o diabo e afirma que ele tem olhos maravilhosos”; não muito diferente da

⁸ Cf. “Os Anais do Campos de Carvalho”. In: O Pasquim

⁹ Eneida, Romancistas também personagens, São Paulo, Cultrix, 1961, p. 19-23

manchete na revista O Cruzeiro, de 30 de outubro de 1969: “Este homem é um maldito”. Nas duas entrevistas Campos de Carvalho não deixou por menos e fez jus às manchetes.

“Há quem me tome por louco e eu mesmo já me tomei. Mas basta uma visita ao hospício para me convencer — desgraçadamente — do contrário. É como se fosse um lobo vestido com a pele de um cordeiro: expulsam-me só pelo faro. O título do livro que estou escrevendo no momento é exatamente *Maquinação da Máquina, Especulação de Espelho*. Assim como a 4ª Sinfonia de Charles Ivens exige a presença de três maestros para ser bem interpretada, assim também penso que esse meu novo livro, para ser bem compreendido, deva ser lido simultaneamente por três leitores”.¹⁰

Pelo fragmento é possível ter uma idéia do conjunto. Talvez até na expectativa de produzir uma resposta ao tipo de leitura que sua literatura de estranhamento houvera suscitado, Campos de Carvalho procurou fazer sempre as vezes do bufão. E não é de todo improvável que nessas ocasiões falasse mais o anarquista e o *clown*. As entrevistas e auto-entrevistas acabam sendo extensões de sua experiência literária — uma ruptura dos limites entre a obra, os personagens, o mundo da ficção e ele próprio. Creio mesmo que a possibilidade mais adequada de análise desses documentos é a ótica mais da criação literária alternativa (uma espécie de transfiguração do *eu* pelo sujeito enunciador) que propriamente do testemunho pessoal. Mas não é o que ocorre usualmente. Há leituras críticas excessivamente pautadas pela associação entre o perfil recolhido nas entrevistas e a trajetória e psicologia dos personagens que estão nos livros. Talvez esses padrões de leitura biográfica derivem da força da pseudobiografia difundida por Campos de Carvalho, já que o autor se demonstrou também um exímio formulador de estereótipos, especialmente de si mesmo. De alguma forma, Campos de Carvalho foi o agente que mais estigmatizou Campos de Carvalho. Assim, a idéia de que um homem de temperamento comum pudesse ter escrito a obra que ele escreveu começou a soar imprópria. Talvez isto explique um pouco a linha de muitos documentos jornalísticos e mesmo críticos a seu respeito e

também o fato de que mesmo as notações favoráveis resvalaram por estereótipos. Tornou-se praxe associar Campos de Carvalho à figura do louco, ainda que essa matriz seja mais verificável no jornalismo tendente a uma certa veia sensacionalista. Quase toda a fortuna crítica que reclama atenção é isenta da influência, e se o matiz desse juízo aparece em um ou outro comentador é às vezes no sentido metafórico, e, no geral, em tom de distinção, como ocorre com o texto de Guilherme de Figueiredo, escrito para a apresentação da novela O Púcaro Búlgaro.

“Repito que Campos de Carvalho é um louco. Um louco perigoso. Está demolindo as rotinas da vida: a da hora do expediente, a do amor, a dos chinelos diante da televisão, a do bocejo à hora de mandar as crianças para a cama.”¹¹

No que tange a pesquisa das *notas para um perfil biográfico*, os documentos que reuni não objetivam exclusivamente desmitificar a tinta forte da pseudobiografia fabricada pelas circunstâncias aqui referidas. Apenas procurei estratificar algumas informações que julgo relevantes, separando-as do que considere *pseudobiografia teatralizada*. Quanto a aspectos mais delicados de algumas fases da vida do escritor, não procurei robustecê-los. Sobre suas atribulações e angústias apenas me refiro de longe em longe, quase sempre retomando os registros que o autor, em sua obra, classificou como autobiográficos.

Já em relação à fortuna crítica, é generosa a quantidade de artigos. Trata-se de uma coleção variada, com comentários de alguns críticos renomados, e, ao contrário do que se tem afirmado com certa frequência, não são críticas que se pautaram por deliberado empenho em rebaixar a obra. Há, é verdade, críticas desfavoráveis. Mas isto não significa que sejam arrivistas. Como já registrei, é possível que tenha existido uma censura subterrânea contra Campos de Carvalho (a censura silenciosa que abarca os *marginais*); mas ela não está declarada na fortuna crítica. A maior parte da crítica especializada, mesmo aquela cujo intuito era o de desaprovar o estilo do escritor, orientou-se pela lisura

¹⁰ Revista O Cruzeiro, 30 de outubro de 1969.

¹¹ Primeira edição de O Púcaro Búlgaro, op. cit. p. 11

de procedimentos. Claro, houve a crítica insistente e rude. Mas foram maledicências que operaram de forma periférica.

Pelo fato de se encontrar distribuída em fontes de diferentes épocas (como quase tudo a respeito do escritor), a fortuna crítica ficou, de certa forma, obliterada. Porém, trata-se de uma coleção que pode ser muito útil aos analistas e leitores interessados no tema. Busquei compilar todo esse acervo, que circulou desde meados da década de 1950, e isto resultou numa razoável coleção de artigos. Creio que, se disponibilizada algum dia em volume, poderá ser útil à construção de um juízo a respeito do panorama literário das primeiras décadas da segunda metade do século vinte, e, inserida nesse contexto, a presença de Campos de Carvalho¹².

¹² Tal matéria se relaciona quase que exclusivamente à “obra reconhecida”. Alguns críticos contemporâneos ao surgimento desses livros demonstraram razoável interesse pela obra do autor. Embora não tenha havido muitas reedições dessas obras, os comentadores das décadas posteriores à retirada de Campos de Carvalho da literatura, inclusive os dos nossos dias, atentam-se quase que exclusivamente a essa produção. Uma das razões para tanto está no fato de a edição mais recente de uma *obra reunida* do autor (*Obra Reunida*, op. cit. p. 11) trazer, até por vontade manifesta do escritor, somente os quatro títulos.

CAPÍTULO 1

SOBRE A TRAJETÓRIA DE CAMPOS DE CARVALHO

**“Eu vim pra sabotar seu raciocínio;
Eu vim pra abalar o seu sistema
Nervoso e sangüíneo”**

(Mano Brown - Racionais)

1.1. Adeus Uberaba

Walter Campos de Carvalho nasceu no dia 1º de novembro de 1916, em Uberaba. Filho de um comerciante e de uma dona de casa, completou os primeiros estudos na cidade natal e posteriormente ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no ano de 1933. Na capital paulista, como supõe o registro de O Cruzeiro¹³ e também algumas crônicas do autor, teria enfrentado inúmeras dificuldades de ordem financeira, o que o obrigou a residir em pensões modestas ou em moradias provisórias e precárias, uma delas na rua Aurora, endereço onde nasceu Mário de Andrade, com quem chegou a travar conhecimento¹⁴. Em uma de suas passagens pelas pensões paulistanas teve como companheiro de quarto o amigo e escritor Mário Palmério, também vindo de Uberaba, nascido igualmente em 1916, e autor de Vilas dos Confins, romance surgido no mesmo ano de A Lua Vem da Ásia. Ambos, em meados da década de 1950, despontaram como talentos promissores no cenário literário de então.

¹³ O Cruzeiro, ed. cit. p. 19

¹⁴ Jornal O Estado de São Paulo, edição de 11 de abril de 1998. **Estado** - *E a sua relação com os modernistas? Você falou que conheceu o Mário de Andrade lá na Lopes Chaves.* / **Carvalho** - É, eu estive com ele. Fui visitá-lo, ele me mandou entrar no quarto dele. Ele se

Segundo Campos de Carvalho, uma experiência que figurou como acontecimento decisivo na formação de seu pensamento, conforme gostava de relatar, teve lugar ainda em Uberaba, na adolescência. Sob inadiável necessidade de questionamento místico, o jovem se decidiu pelo rompimento com a tradição religiosa familiar católica, adotando desde então a anti-religiosidade e o ateísmo, posturas que ele defenderia em todos os seus livros. “Fui religioso até os 16 anos. Eu me lembro perfeitamente que eu vinha de uma missa, lá em Uberaba, descia a rua do comércio quando, de repente, eu perguntei a mim mesmo por que eu acreditava em Deus. Neste momento eu tive a noção de que Deus não existia, sem ninguém me orientar. A família só ficou sabendo disso muitos anos depois”¹⁵. Em um dos momentos mais conhecidos de sua obra, a abertura de A Lua Vem da Ásia, ao contrário de matar a mística, o personagem preferiu, “aos 16 anos”, matar o “professor de lógica”, o que supõe que o rompimento de Campos de Carvalho com a religião e a crença não determinou, necessariamente, um encaminhamento ao racionalismo. A casuística religiosa, a escolha do ateísmo, o vivo interesse em combater os dogmas e as doutrinas da religião (o catolicismo em particular) foram searas que ocuparam com destaque sua obra, emprestando-lhe uma feição polêmica e insurreta, quando não um tom blasfemo que se demonstrou, às vezes, excessivo.

Outro acontecimento que atuou de forma decisiva em sua vida e em sua arte teria sido a morte de um irmão. Efetivamente, o tema do irmão morto é um dos motivos mais presentes na obra de Campos de Carvalho, especialmente na Chuva Imóvel, onde se constitui como tema de rara pungência e forte lirismo. Registro de igual natureza o autor já fizera anteriormente à novela, em um poema intitulado Meu Irmão Morto, e que é parte da coleção de inéditos. Porém, em relação ao episódio, no que tange à experiência biográfica, há, nos depoimentos do escritor, alguma imprecisão. Em entrevista ao jornal Correio da Manhã, de 16 de fevereiro de 1963, Campos de Carvalho atribui a amargura de A Chuva Imóvel à lembrança do irmão morto. “Se levei tanto tempo

deitou na cama, estava cansado. Conversamos ali. Eu nem sonhava em publicar a Chuva Imóvel. Começamos a conversar. Eu também não sabia conversar, porque eu era boboca, não sabia nada da vida.

¹⁵ Jornal O Estado de São Paulo, ed. cit. p. 22

escrevendo o livro, penso que isso se deve ao fato de finalmente ter conseguido dar forma a dois acontecimentos que me marcaram profundamente: meu encontro com o Diabo e a morte de um irmão que perdi há vinte e oito anos — uma criatura realmente excepcional. Todas as vezes em que tentei, antes, narrar um ou outro desses fatos fracassei rotundamente: e foram inúmeras as vezes”¹⁶.

Considerando essa notação do Correio da Manhã, poderia se tratar de Jonitas, irmão mais velho do escritor, morto aos 49 anos, ao que tudo indica, em 1941. Foi à sua memória que o escritor dedicou Tribo (onde também aparece o motivo). Contudo, em uma entrevista de 1998, embora reafirme tratar-se da projeção de um acontecimento biográfico, Campos de Carvalho não atribui o irmão morto de A Chuva Imóvel a uma projeção da perda do irmão mais velho. Diz apenas se tratar de “um irmão de criação”, que não chega a identificar¹⁷. De qualquer forma, a imagem do irmão morto é uma presença pungente e desalentora, permanentemente representada. Tal como na questão da recusa da religiosidade, seus escritos trazem recorrentemente o episódio.

À medida que a experiência acadêmica e a vida na capital paulista distanciavam Campos de Carvalho da convivência com a terra natal, a família e os hábitos provincianos, novos interesses e preocupações, como era de se esperar, reclamaram a atenção do jovem estudante. A efervescência do ambiente acadêmico, o complexo quadro político da época, a intrincada ordem mundial da Segunda Guerra foram fatores que o inclinaram ao interesse pela política e pelas questões sociais. Data desse período sua aproximação com os ideais do movimento anarquista, militância que era bastante representativa na capital paulista. Do primeiro avizinhamento com o anarquismo veio a colaboração, em meados da década de 1930, no periódico A Plebe. Ali, sob o autógrafo “Walter”, assinou artigos aos quais chegou a se referir algumas vezes. A identidade com o movimento anarquista é relatada em Tribo, e pelo que indica uma crônica do Pasquim, o anarquista de A Plebe tivera também, em Uberaba, uma investidura pelo jornalismo combativo. Mais precisamente contra o Estado Novo. “Aos quatorze anos eu já escrevia para um pasquim da minha terra e já naqueles

¹⁶ Jornal Correio de Manhã, edição de 16 de fevereiro de 1963. Rio de Janeiro.

idos a minha asma era um fato: eu vivia engasgando que nem aquele anúncio do xarope S. João que tinha um sujeito sendo esganado e gritando **Deixe-me gritar!** Eram os belos tempos do Estado Novo e do DIP¹⁸, essas coisas, e você tinha que pisar em ovos para não acabar comendo do pão que o diabo amassou, essas coisas: e o Orlando Silva no rádio cantando **Nada Além** que era uma beleza. O menino metido a besta que era eu (aliás continuo sendo até hoje) ensaiava os primeiros passos no tortuoso e ingrato caminho do humor, o que me custava não só um olhar de esguelha do citado DIP como e sobretudo da minha própria família, para quem eu era o patinho feio, a ovelha negra e outras amenidades que tais.”¹⁹

Em 1938 Campos de Carvalho colou grau como bacharel em Direito, e, logo em seguida, entrou para a Procuradoria Geral do Estado. Por esse tempo voltou a desempenhar função jornalística na agência do jornal O Estado de São Paulo, exercendo a escuta de rádios inglesas durante a Guerra. Na Procuradoria, Campos de Carvalho permaneceu até a aposentadoria, em 01 de março de 1969, data em que o Diário Oficial do Estado de São Paulo anunciou seu desligamento. Contava, então, com 53 anos de idade. Segundo a esposa Lygia, terminava ali um longo calvário ao qual ele jamais se adaptou: o exercício da advocacia. “Agora que me aposentei virei andarilho. Passo dias andando, olhando as pessoas na rua — tudo o que não podia fazer dentro do escritório. Às vezes paro, sento num bar, tomo algumas cervejas, depois volto a andar. Escrever, só mesmo depois da meia-noite, quando a Santa já foi dormir”²⁰.

Campos de Carvalho empreendeu sua primeira experiência editorial no início dos anos 40: Banda Forra²¹. Por alto, o título fornece a razão que motivara a realização: dividido já entre as obrigações da magistratura e a inclinação literária via na literatura a possibilidade de uma realização pessoal e intelectual que, à época, contando com apenas 25 anos, não encontrava no Direito. No ano da

¹⁷ Espaço Aberto – Entrevista ao jornalista Pedro Bial. Globo News, 1998.

¹⁸ Se as datas forem levadas ao pé da letra e a crônica lida como registro biográfico, há contradições. Em 1930 o autor tinha 14 anos; logo não poderia ser durante o Estado Novo, instalado sete anos depois, quando Campos de Carvalho já estava saindo da Faculdade de Direito.

¹⁹ Cf. “Os Anais do Campos de Carvalho”, In: O Pasquim.

²⁰ O Cruzeiro, ed. cit. p.19.

²¹ Carvalho, Walter Campos de – Banda Forra, São Paulo, Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul / Edição do autor, 1941.

publicação de Banda Forra, era noivo de Lygia Rosa, e, encorajado por uma apreciação favorável de Monteiro Lobato, decidiu, às próprias expensas, publicar o volume. Segundo ele, também influenciou na decisão o desejo pessoal de ser publicado. A edição foi feita em São Paulo, no Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul. Mas o autor logo considerou Banda Forra uma aventura que devia ser abjurada. Apenas um impulso de juventude. “Quando publiquei o Banda Forra (1941), eu me lembro que já estava noivo da Lygia. Paguei do meu bolso. Então não sou apenas um autor que nunca recebeu direitos autorais, paguei também. Eu queria ser publicado. Naturalmente, com 25 anos a pessoa quer ser publicada. Me lembro que fui apresentado, na época, ao único escritor que eu conhecia, o Monteiro Lobato²². Então eu levei para ele e ele colocou uma tarja ao redor do livro na qual dizia que era maravilhoso”²³.

Embora a convivência no ambiente da Procuradoria do Estado de São Paulo parecesse não lhe agradar por completo, foi decisiva para o aprofundamento nos domínios da literatura. À magistratura, por tradição, estava colado o gosto pelas artes, a produção literária, o debate em torno dos clássicos universais, especialmente os grandes da literatura inglesa e francesa. Campos de Carvalho, que já dominava com fluência o idioma francês e também o inglês, e nutria, desde muito, forte inclinação pelos autores de França, passou a ler também, no original, os clássicos da língua inglesa. Nunca hesitou em reconhecer que sua verve de escritor muito refletia a formação de leitor adquirida na Procuradoria, mesmo que sua literatura apresentasse, no mais das vezes, repulsa pelos ambientes protocolares.

No início dos anos de 1950, por força da profissão, veio uma mudança imprevista. Instado a cumprir alguns dias de trabalho na sucursal da Procuradoria localizada no Rio de Janeiro, deixou com a esposa a capital paulista. A promessa dos poucos dias de afastamento transformou-se numa permanência de três décadas no Rio de Janeiro. O casal viveu na cidade por vinte e cinco anos e em Petrópolis por aproximadamente seis anos, somente retornando a São Paulo no final dos anos 70.

²² Como se vê, contradiz a informação a respeito de Mário de Andrade.

“Sou advogado. Estudei em Uberaba e depois vim para São Paulo estudar Direito na Faculdade São Francisco e me tornei procurador do Estado. Um dia meu chefe perguntou: ‘Quer ir para o Rio?’ ‘Fazer o quê?’ ‘Por pouco tempo, só uma semana.’ Cheguei lá, fiquei 25 anos, em vez de uma semana”²⁴.

No Rio de Janeiro, Campos de Carvalho trabalhou no escritório local da Procuradoria do Estado de São Paulo até a aposentadoria. Foi na então Capital do país que semeou e deu curso à sua atividade de escritor. Embora tivesse arrefecido um pouco os ânimos depois de Banda Forra, não deixou de tentar um caminho na literatura, apesar desse caminho parecer desde então fugidio. A década de 1940 foi para ele tempo de buscar uma expressão que lhe parecesse condizente com o seu ideal de escritor. Embora não tivesse mais publicado depois do primeiro livro, praticou diversas experiências em diferentes gêneros literários, especialmente a poesia. Era, na ocasião, o gênero que mais o atraía. Entre o final dos anos 1940 e o início de 1950 produziu uma razoável quantidade de escritos que, entretanto, nunca se empenhou em publicar. Todos os inéditos compilados datam dessa época.

Em 1954, instado, ao que parece, pela influência de Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt²⁵, acabou concluindo um novo texto e decidiu-se pela publicação. Tratava-se de Tribo, prosa de formato inusitado, redigida entre os meses de janeiro e fevereiro de 1952. Dentre muitos motivos que podem chamar a atenção para o livro está o fato de ser uma experiência literária que possui forte ligação com tudo aquilo que o autor produziria depois.

Já a partir dos anos 60, Campos de Carvalho dizia renegar Tribo porque o via como obra superada e não representativa de sua literatura. Em uma carta datada de 03 de novembro de 1963 a Carlos Felipe Moisés, informado de que o então jovem crítico e admirador encontrara um exemplar do livro, pedira a ele que não o lesse. “Quanto a ‘Tribo’ eu preferiria que você não o lesse, sendo

²³ O Estado de São Paulo, ed. cit. p. 22.

²⁴ Idem

²⁵ Revista ISTOÉ, 22 de abril de 1998.

como é um livro já superado e que não reconheço mais. Nada tem ver com os outros três.” Décadas depois, voltaria a renegar o livro, vetando sua inclusão na Obra Reunida publicada da Editora José Olympio²⁶. Em uma de suas últimas entrevistas justificou que não apreciava Tribo porque havia ali poesias, o que não lhe permitia admitir-se dono do livro posto não se reconhecesse como poeta²⁷. Contudo, independente do julgamento do autor, estão em Tribo, mesmo que de maneira incipiente, quase todos os alicerces de sua obra reconhecida.

A projeção de Campos de Carvalho no cenário da literatura brasileira deu-se efetivamente com o aparecimento da novela A Lua Vem Da Ásia, em 1956. Foi Aníbal Machado quem primeiro leu os originais e, entusiasmado, levou-os ao editor José Olympio²⁸. Pouco mais de cinco anos depois do aparecimento da novela, em 1963, na já citada carta a Carlos Felipe Moisés, falava da dificuldade de se encontrar o livro, já esgotado. O fato supõe que os leitores haviam assentido à proposta, mas também indica que a obra tivera, já de início, trajetória conturbada, posto o mais esperado fosse a imediata reedição. Pouco tempo depois de lançado, A Lua Vem da Ásia já era uma raridade de sebo. “Infelizmente não tenho nenhum exemplar de ‘A Lua Vem da Ásia’ para lhe mandar (...) Quando estive em São Paulo, em maio último, encontrei um exemplar na ‘Livraria do Povo’, aquele sebo da Praça João Mendes, e comprei-o para oferecer a um amigo. É possível que lá ainda exista um exemplar, ou em outro sebo qualquer — pois a edição está realmente esgotada e nem aqui no Rio consigo achá-lo”. A segunda edição somente veio nove anos depois da primeira, pela José Álvaro Editor²⁹. Quando de seu aparecimento a obra teve grande repercussão e o autor desfrutou de singular prestígio junto a certo público leitor. Muito desse interesse advinha, com certeza, do matiz inusitado do texto. A preferência por temas polêmicos como a loucura, os impulsos incestuosos, a sexualidade problemática, os ambientes sepulcrais, etc., fizeram entrever

²⁶ Nas páginas iniciais da Obra Reunida, o editor esclarece que o motivo da ausência de Tribo era devido a uma “exigência do autor”.

²⁷ O Estado de São Paulo, ed. cit. p.22. **Caderno 2** _ Aí você ficou 14 anos sem publicar nada e veio *Tribo* (1955) que não está na obra reunida pela José Olympio. Por quê? / **Carvalho** — Porque tem poesias ali que eu acho que não são minhas. Eu nunca fui poeta. Meu maior sonho na vida era ser poeta, eu não reconheço aquilo como poesia. Releio aquilo e não reconheço como sendo de minha autoria. Você ter gostado do *Tribo*, para mim foi uma surpresa enorme. Cf. jornal O Estado de São Paulo, edição de 06 de abril de 1995.

²⁸ O Estado de São Paulo, ed. cit. p.22.

uma releitura das tradições literárias do romantismo e do decadentismo, ao passo em que suscitaram também o interesse em formular um parentesco do autor com a literatura marginal ou *underground*. Ele próprio se referiu a isto, em tom de mofa, em uma das crônicas escritas no Pasquim muitos anos depois.

Em função também das referências constantes a autores como Lautréamont, Sade, Baudelaire e a pensadores como Nietzsche, A Lua Vem da Ásia foi lida sob a chancela do pessimismo e da insurgência, paradigmas que a tornaram atraente e polêmica. Da mesma forma, a recorrência ao humor corrosivo, para muitos comentadores um recurso que o autor não soube dosar³⁰, trouxe a impressão de um desejo constante de insurreição. Seu estilo inusual, para alguns uma transformação radical dentro do panorama literário de então³¹, e sua personalidade arredia, constituíram-se as bases do carisma de sua literatura, mas também das muitas lucubrações a respeito de sua personalidade. Dessa forma, Campos de Carvalho angariou simpatias e também muitas censuras; algumas até um pouco prosaicas. Em Uberaba, a mãe do escritor teria ameaçado renegá-lo caso viesse a publicar novamente algo semelhante. “Em carta que me escreveu recentemente, ela me proíbe (é bem o termo) de oferecê-lo a quem quer que seja, ao mesmo tempo em que me intima a nunca mais publicar coisa semelhante, sob pena de renegar-me. Você está louco? — ela me pergunta textualmente; e acrescenta: ‘Palmério escreveu com palavras diferentes, e você podia ter feito o mesmo, que eu ficaria toda orgulhosa’”³². Trinta anos depois desse relato, o fato foi lembrado em uma entrevista no jornal O Estado de São Paulo, mas com um tom mais reservado que aquele de 1957. Respondendo ao jornalista que, na ocasião, supunha que mãe do escritor houvesse “mandado

²⁹ Carvalho, Walter Campos de – A Lua Vem da Ásia, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1965.

³⁰ Tanto críticas contemporâneas ao aparecimento das primeiras edições dos livros de Campos de Carvalho quanto extratos críticos mais contemporâneos conjugam dessa opinião desfavorável ao estilo do autor. Sérgio Milliet, por exemplo, observou em 1957, em uma crítica na edição de número 04, de 09-10 de fevereiro daquele ano, que o autor não tinha controle sobre o expediente do humor. Dizia a crítica: “É um pouco o que penso da novela de Campos de Carvalho, muito curiosa mas deprimente pela insistência do humor negro”.

³¹ “Cremos, de uma maneira sincera, que nada de mais ousado lançou-se entre nós nestes últimos anos (...) Campos de Carvalho consegue realizar-se na prosa de ficção, com um ou outro escorregão, o que não impede contudo que o coloquemos na primeira linha dos novos ficcionistas brasileiros” diz Roberto Simões a respeito de “A Lua Vem da Ásia” na edição de número 93 do Jornal de Letras do mês de abril de 1957

³² Suplemento Literário do Jornal Tribuna da Imprensa, ed. nº 04, de 09 e 10 de fevereiro de 1957.

recolher” os exemplares da novela³³, apenas ponderou: “Isso não tem nada a ver. A minha mãe ficou indignada por outros motivos. Era pela parte humorística”³⁴.

Quanto à fortuna crítica em torno de A Lua Vem da Ásia diversos analistas a enriqueceram. O escritor Antonio Olinto, de saída, demonstrou-se um entusiasta do autor — postura que repetiria para quase todos os outros livros posteriores³⁵; Wilson Martins, e sua já conhecida crítica cenhosa, hostilizou a novidade³⁶; Roberto Simões, como se tornaria praxe em muitos outros críticos, aproximou o estilo do “estreante” ao surrealismo de Breton³⁷; Sérgio Milliet, um dos mais renomados intelectuais brasileiros, apesar de não se mostrar de todo favorável, reservou, em 1957, espaço privilegiado ao comentário de A Lua Vem da Ásia no suplemento da Tribuna da Imprensa³⁸. Dessa forma, a década de 1950 encerrou-se como um período agitado e produtivo para Campos de Carvalho. Produtivo porque foi construída, em torno de seu talento literário, uma grande expectativa, o que lhe trouxe ânimo e fez arrefecer um pouco as angústias e as crises pessoais que, por esse tempo, já iam se tornando mais presentes; agitado porque em torno de sua figura enredou-se um misto de curiosidade, certo sensacionalismo e muita estigmatização. Tornou-se comum, a partir de então, associar Campos de Carvalho à imagem da excentricidade, e, cada vez mais, ganhou curso a aproximação de suas idéias — e de seus supostos hábitos — com o mundo da imaginação delirante que ia em seus livros. Firmava-se assim o dubio perfil do escritor muito criativo mas igualmente excêntrico, estigma que conviveria para sempre com ele.

Três anos depois do sucesso de A Lua Vem da Ásia, o Jornal de Letras anunciou um “novo livro de Campos de Carvalho”³⁹. Em tom altissonante, proclamou a novidade e aproveitou para reforçar a idéia de que a obra do autor era “uma literatura destinada à polêmica”. Também prometeu revelações:

³³ “Dizem que sua mãe não gostou e mandou recolher [A Lua Vem da Ásia] das livrarias. Isso é verdade?” In: O Estado de São Paulo, ed. cit. p.24.

³⁴ idem

³⁵ Olinto, Antonio – Cadernos de Crítica, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1959.

³⁶ Martins, Wilson – Pontos de Vista (crítica literária), São Paulo, T.A. Queiroz Editor, p. 350-351

³⁷ Jornal de Letras, nº 93, Abril de 1957.

³⁸ Suplemento da Tribuna de Imprensa, Ano I, nº 4 9-10 fevereiro de 1957.

³⁹ Jornal de Letras, nº 121, setembro de 1959.

“quem é o escritor, suas idéias sobre Deus e o Diabo, sobre seus escritos e sobre si mesmo”. A promessa foi arrematada com a antecipação de “um capítulo inédito de seu novo trabalho”. Apesar do vozerio, não houve muita novidade. O que veio foi um perfil geral do estilo e do autor (repetindo juízos já conhecidos), e, principalmente, a lembrança do impacto causado por A Lua Vem da Ásia. O jornal atribuiu também — excessivamente a meu ver — ao escritor a fundação do “humor negro” e do “grotesco” nas letras brasileiras, aproximando-o de Jarry. Do “inédito” Vaca de Nariz Sutil, limitou-se a antecipar um capítulo. Pela razão óbvia de que o livro ainda não tinha sido escrito: Campos de Carvalho precipitara ali, através do capítulo que disponibilizou, apenas a “idéia” de um livro. Tanto que a novela somente veio à luz em 1961, e, na edição príncipe, assim como em todas as outras, o capítulo “dado com exclusividade” ao Jornal de Letras nunca apareceu. Por fim vieram respostas do escritor a um “questionário” previamente enviado. A “entrevista” é um misto de encenação e desnudamento, eivada de humorismo e excentricidades, onde o entrevistado fala de seu processo de criação, de sua concepção de arte e também de um tema ao qual ele voltou muitas vezes em outras ocasiões (em livros e depoimentos), distinguindo-o como uma espécie de legenda de si mesmo: a experiência de um suposto encontro com o diabo. Nessa e em outras vezes nas quais se referiu ao assunto esforçou-se por fazer crer real o episódio que narrava. Metáfora ou não, mofa ou simulação, o fato é que o tema se tornou obrigatório em seu repertório. “Sou um dos poucos sul-americanos que já viram o diabo em pessoa, isto é, em carne e osso — às quatro e quinze da manhã — e lamento apenas que não tenha voltado a encontrá-lo nunca mais. Foi a cerca de sete anos, dentro do meu quarto em penumbra, e vi-o nitidamente encostado à parede, sorrindo-me como só o diabo sabe sorrir aos seus em hora tão propícia. A visão durou bem uns trinta segundos, e decidi para sempre do meu destino como escritor e sobretudo como homem, pois nem por um instante me ocorreu a hipótese de estar dormindo ou sendo vítima de alguma alucinação⁴⁰”. Cena próxima ao depoimento está em A Chuva Imóvel, livro que o escritor considerava distintivo pelo relato da experiência.

⁴⁰ Idem.

“Isto me lembra aquela noite, verídica, em que eu fui se não o protagonista pelo menos o agonista — e, para ser sincero, a única testemunha. Embora se tenha passado comigo, acredito nela piamente.

“Faz sete anos, poderia fazer sete séculos ou sete minutos: eu deitado, no pré-albor de um domingo igual a tantos, o umbigo voltado para o teto, aquele corpo morto ao lado, o mesmo de sempre. Acordo e vejo-O nitidamente à minha frente, junto à parede, de pé, fitando-me, fitando-me: reconheci-O como se reconhece alguém diante de um espelho, sem um segundo de hesitação: nenhum medo, nenhuma surpresa. Era, e é, todo negro, um verdadeiro príncipe etíope, só os olhos em brasa para identificá-Lo, sem pálpebras, e sem sequer supercílios: e FITANDO-ME, agora com um quase sorriso. Durou talvez um minuto a visão, nem isso: mas ainda hoje me ofusca, me enlouquece, tira-me da minha órbita ou de qualquer órbita, como só Lázaro talvez depois que lhe arrombaram o sepulcro: dia após dia a mesma Noite sempre.”⁴¹

Em 1961, na entrevista com a jornalista Eneida, o tema reaparece. “— Já vi o diabo uma vez, há coisa de nove anos, aqui no Rio mesmo, dentro do meu quarto, às quatro horas da manhã. Não foi sonho nem alucinação, foi visão mesmo, como vejo você ou qualquer outra pessoa às cinco horas da tarde, num canto da Livraria S. José. Ele se limitou a fitar-me por alguns instantes, todo de preto, os olhos que eram uma maravilha: encostado à parede, perfeitamente visível na escuridão. Meu coração bateu um pouco mais forte e foi só”⁴². Mais de vinte anos depois, o tema volta como motivo de uma crônica do Pasquim, dessa vez ilustrada com um desenho de Lygia.

Um ano e quatro meses após essa edição do Jornal de Letras de 1963, Campos de Carvalho reapareceu em outra entrevista para o mesmo periódico⁴³. Diferentemente da anterior, essa participação veio com um certo tom derrotista. Embora retomasse o testemunho estrepitoso e o tom farsesco (o encontro com o diabo figurou, de novo, como mote), no geral a entrevista foi tensa, com lampejos de

⁴¹ A Chuva Imóvel, op. cit. p.11

⁴² Escritores também personagens, op. cit. p. 19.

⁴³ Jornal de Letras, nº 121, setembro de 1959.

animosidade do escritor para com o entrevistador e vice-versa. De relevante mesmo somente o aparecimento do traço que acompanharia toda sua trajetória literária: a instabilidade da relação com a criação literária. Nessa ocasião, ele revelou o lado melancólico de sua atividade como escritor: as tentativas infrutíferas de concluir seus escritos e o fantasma da desistência a meio caminho de quase todos os seus empreendimentos literários. “Dentre as dezenas de rascunhos que guardei a título de curiosidade, sem a mínima intenção de aproveitá-los em livro algum dia (...) cheguei a escrever cerca de 40 páginas datilografadas, mas vomitei em cima delas e não pensei mais no assunto” — era à primeira escritura de A Vaca De Nariz Sutil que ele estava se referindo. Mesmo em face da percepção precoce de que o esgotamento da verve literária o acompanhava de perto, Campos de Carvalho, como registra a segunda entrevista ao Jornal de Letras, acreditava que a recusa do que produzia e a esterilidade que o acometia configuravam uma provação necessária, uma espécie de momento de preparação, doloroso, mas essencial. “Não existe o inefável, o inexprimível. Tudo pode ser dito e tem sua linguagem própria e única: a questão é ter paciência de esperar o momento exato, e não contentar-se com contrafações e lantejoulas de efeito seguro mas efêmero. Lendo o que escrevi ultimamente — e você pode ver pelas amostras — eu sinto que ainda estou tateando no escuro, à procura de uma porta que fatalmente haverá de abrir-se para mim”⁴⁴. E não estava de todo errado. A esperada porta se abriu algum tempo depois de suas queixas: Vaca de Nariz Sutil, livro que ele começara e desistira, apareceu completo em 1961, publicado por Ênio Silveira. A lembrança da Sra. Lygia Rosa de Carvalho dos momentos em que o livro era escrito traduz com muita propriedade as circunstâncias em que isto se deu: “Walter escreveu Vaca de Nariz Sutil aos prantos”. No Cruzeiro e na entrevista para Eneida ele reafirma o que diz a Sra. Lygia; na entrevista da T.V. (*Globo News*, 1998) ameniza. “Em alguns momentos de fato eu chorava porque o livro me trazia muitas recordações”⁴⁵. Em 1963 Campos de Carvalho publicou A Chuva Imóvel, texto que Jorge Amado considerou o mais profícuo do escritor. Mas seu livro predileto apareceria no ano seguinte, em 1964: O Púcaro Búlgaro.

⁴⁴ Jornal de Letras, ed. cit. p. 33.

Todos esses títulos contribuíram para robustecer a imagem de escritor criativo e dono de um estilo exuberante, porém bastante diverso daquele praticado pelos principais autores brasileiros, e que projetava, à época, uma longa e produtiva carreira literária. Como sabemos, a expectativa não se realizou. Após O Púcaro Búlgaro, Campos de Carvalho publicou apenas uma novela em uma antologia da Editora Civilização Brasileira⁴⁶: Espantalho Habitado de Pássaros, que ele também renegou. “Em abril ou maio sairá o volume Os Dez Mandamentos com uma pequena novela minha, aliás medíocre. Digo medíocre porque foi escrita depressa e sob encomenda, mea culpa, mea maxima culpa”⁴⁷, e sob esse infame regime de trabalho não há coisa que se salve. Para o futuro tratarei de não repetir a experiência”⁴⁸, escreveu ele a Carlos Felipe Moisés. A rigor, não houve futuro. Pelo menos não de forma imediata. A novela Espantalho Habitado de Pássaros foi o último texto inédito de Campos de Carvalho a circular em livro e 1965 o ano de seu primeiro silêncio; reclusão que durou até 1974, quando o escritor reapareceu como cronista do Pasquim⁴⁹, depois de uma fase de intensos dramas pessoais.

Apesar desse ressurgimento, livros nunca mais. Antes, entre 1965 e o início dos anos 70, viveu, primeiramente, um longo período de afastamento da literatura, o qual ele insistia ser apenas um interstício em seu processo de criação. “Estive voluntariamente parado nesses últimos cinco anos. Esse repouso necessário permitiu a decantação de muitas impurezas que antes flutuavam como plancto dentro do meu espírito, de modo a possibilitar que hoje eu reflita com muito mais exatidão aquele enigma e aquele mistério que sempre foram a tônica de todos os meus livros”⁵⁰. Depois veio uma fase de muitas incertezas literárias e também de crises pessoais. Tanto que quando retornou, nas páginas do Pasquim, havia quase dez anos que se afastara. Muito do que ali publicou tem ligação com a reclusão e

⁴⁵ Espaço Aberto, ed. cit. p. 25.

⁴⁶ Cony, Carlos Heitor et. alii - Os dez mandamentos, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.

⁴⁷ Grifo do autor.

⁴⁸ Carta a Carlos Felipe Moisés, data de 22 de janeiro de 1965.

⁴⁹ Campos de Carvalho iniciou sua colaboração no Pasquim em janeiro de 1974, no exemplar 235 do 6º ano do periódico, assinando a coluna “As Cartas do Campos de Carvalho”. Logo depois teria uma nova coluna com o título Os Anais do Campos de Carvalho, que começou a circular em maio do mesmo ano, no exemplar de número 253.

⁵⁰ O Cruzeiro, ed. cit. p. 19.

o silêncio experimentado; e essas contendas íntimas lhe serviram de matéria prima para algumas das muitas crônicas. Os primeiros textos a aparecer no semanário, em 1974, datavam ainda de dois anos antes, período de sua permanência na Europa.

A viagem à Europa, em 1971, resultara da necessidade de uma busca pessoal imperativa para o momento. Compelido, num primeiro instante, por um diagnóstico médico alarmante em relação à saúde da esposa — diagnóstico que não se confirmaria —, Campos de Carvalho decidiu ausentar-se do país em companhia da esposa. Esse afastamento desenhou-se-lhe como um lenitivo para seus dramas pessoais ao passo que também lhe acenava a perspectiva do restabelecimento da saúde de Lygia. Numa espécie de atitude emblemática de renascimento, desfez-se dos pertences do casal e se dispôs a uma excursão sem destino prévio pelos países da Europa. Para seu conforto, quase tudo na Europa se reorganizou. O diagnóstico negativo não se confirmou e o desejo da literatura foi revigorado. Longe do país, redigiu seus primeiros trabalhos depois de Espantelho Habitado de Pássaros e os publicou posteriormente no Pasquim.

Depois do retorno da Europa, o casal residiu no bairro de Copacabana até o ano de 1974. Porém, instado pelo desconforto da vida urbana, refugiou-se em Petrópolis, de onde ele passou a enviar seus trabalhos para o Pasquim. A contribuição continuava, mas não de forma tão regular. Também o jornal já não ia muito bem. Com o declínio do Pasquim, Campos de Carvalho voltou ao silêncio. Dessa vez, praticamente, em definitivo. Somente foi reencontrado vinte anos depois, já em São Paulo, no bairro de Higienópolis. Um artigo de Carlos Felipe Moisés, no Jornal da Tarde, reacendeu o interesse pelo escritor. A partir disso, a Editora José Olympio propôs um volume com as suas principais obras. Ele aceitou, desde que Tribo fosse excluído. A Obra Reunida de Campos de Carvalho saiu em primeira edição no ano de 1995.

Walter Campos de Carvalho morreu em São Paulo, no dia 10 de abril de 1998. Em seus últimos depoimentos revelou que empreendera várias tentativas malogradas de voltar à literatura. Lygia Rosa

de Carvalho vive hoje no Rio de Janeiro, num apartamento em Copacabana, próximo ao primeiro endereço do casal naquela cidade.

1.2. Problemas relativos ao afastamento do autor da cena literária

Em alguns momentos, mais do que obra — o que não deixa de ser um contra-senso —, tornou-se o silêncio de Campos de Carvalho o principal objeto de interesse. A retirada do autor da cena literária foi feita suporte para a análise de seu estilo, como se não fosse possível o ler fora desse paradigma. O fato também serviu, amiúde, para a construção de um histórico (hipotético, porque carente de documentação que o comprove) negativo da recepção crítica. Assim, sobejaram vozes a atribuir o afastamento a depreciações vindas de críticos, corroborando a tese do escritor como alvo de uma *cultura oficial* intolerante.

Contudo, em torno desse silêncio há uma sólida eloquência mas pouca clareza. Parece difícil admitir, por exemplo, que um artista possa renunciar à sua voz sem precisar um motivo específico para tanto. O próprio Campos de Carvalho forneceu, algumas vezes, pistas de que isto pudesse ter ocorrido com ele. Na verdade, não há segurança em relação às razões que o tenham levado ao abandono da literatura. Porém, havemos de admitir que acontecimentos dessa natureza trazem em si uma espécie de encantamento, que, não raro, excedem até mesmo os êxitos conseguidos pelo artista com sua arte. Não é raro fazer de uma renúncia algo mais grave. E o fato tende a se transformar em mito, fazendo do artista o alvo de toda sorte de especulações. Cumpre também notar que os artistas que protagonizam esses papéis quase nunca reclamam para si a condição de mártires ou qualquer coisa que o valha. Em Tribo, por exemplo, o personagem de humor rabugento Walter, tido às vezes como *alter ego* do autor, expõe sua aversão ao heroísmo fabricado:

“Note-se que não sou nenhum herói, nem um revolucionário em disponibilidade, pronto a defender com a vida as minhas idéias e as minhas convicções do momento contra a horda de

bárbaros que me cerca. Sou o mais comodista dos homens e também o mais egoísta — egotista é o termo — e não sinto vocação nenhuma para o martírio nem para o heroísmo fácil, de primeira página dos jornais, desde que me deixem a liberdade de ser eu mesmo ou de continuar tentando sê-lo pelo menos”.⁵¹

A opção pelo auto-exílio, que consta da biografia de muitos escritores, cria, de fato, um chamamento, quando não uma franca sedução. Referindo-se ao fato, em um comentário a respeito dos vinte e cinco anos de silêncio do poeta argentino Enrique Banchs, Jorge Luís Borges reconhece a possibilidade de um “poeta hábil” tornar-se “quase constrangedoramente incapaz”. Mas o que lhe chama mais a atenção é um “outro caso mais estranho e mais admirável: o daquele homem que, de posse ilimitada de mestria, desdenha seu exercício e prefere a inação, o silêncio”⁵². Além de lembrar Rimbaud, Lawrence, Joyce e, claro, o próprio Banchs, Borges credita a opção pelo silêncio a um problema de natureza transcendente. Prefere lembrar os *Antigos*, que evocavam os deuses nos poemas, para dizer que o escritor é “um mero amanuense de um Deus imprevisível e secreto”, o que “esclarece, ao menos de forma rudimentar e simbólica, suas limitações, suas fraquezas, seus interregnos”⁵³. Como se vê, o problema da voz literária que se cala por opção, imposição ou necessidade não é algo restritivo e, se atingiu os universais como Rimbaud, alcançou também outros como Banchs, Campos de Carvalho e, para lembrar um contemporâneo deveras polêmico, J. D. Salinger — um aparentado, quem sabe muito próximo, do brasileiro, tanto pela cronologia (nasceu em 1919 e seu principal livro é de 1951) quanto pelo estilo e pela natureza polêmica; e que também se tornou recluso desde 1965, ano de sua última publicação, reaparecendo, tal como Campos de Carvalho, em poucas contribuições jornalísticas antes de se calar definitivamente.

A questão que se apresenta então em relação ao silêncio de Campos de Carvalho está mais nas interpretações — ao que parece sempre dispostas a explicar o inexplicável — desse silêncio; e,

⁵¹ Tribo, op. cit. p. 14.

por conseguinte, no quanto se pretende produzir de paradigmas que propõem leituras contextualizadas de suas obras. Como dissemos, o próprio autor não dispunha de muitas explicações para sua renúncia. De seguro mesmo sabemos apenas o quanto esse exílio o penalizou e o quanto ele tentou reacender, ao menos durante um certo tempo, a chama da criação. As tentativas mal sucedidas de vários livros, que não passaram do título, demonstram isso⁵⁴. Ao buscarmos, em seus depoimentos, razões para a reclusão, ou encontramos apenas evasivas ou encontramos justificativas que nem sempre se confirmam de um testemunho para outro. Em certo momento está a desinteligência com o editor — “parei de escrever porque briguei com meu editor”⁵⁵ —, noutros o silêncio já se apresenta como um processo natural, sobre o qual o escritor não teve domínio; noutros ainda a inexistência de editores dispostos a publicar novos títulos seus. Ademais, se migrarmos das entrevistas para algumas passagens da obra, veremos pistas de que a convivência do autor com o ofício sempre apontou para a iminência do divórcio. Desde os tempos de Tribo.

De qualquer forma, o afastamento repentino foi, para o momento, uma atitude imprevista. Na ocasião de seu primeiro silêncio o autor vivia o apogeu da criação e tinha também o reconhecimento cada vez mais crescente do público leitor. Pela força de seu estilo ou pelo atrativo dos temas ácidos que enfocava, cativava cada vez mais adeptos. Enquanto a produção literária local se pautava por uma forte influência do filão neo-regionalista de Guimarães Rosa, Campos de Carvalho dialogava com outras tradições e outros estilos, e seus livros, se não chegaram a alcançar a condição de “*best-sellers*”, como quis um jornalista⁵⁶, atraíram e conquistaram inúmeros leitores. Quando deixou de escrever, gozava de grande prestígio, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Tanto que chegou a ser apontado como uma das vozes prediletas de uma parcela de jovens que viveram um

⁵² Borges, Jorge Luís – *Textos Cativos - Enrique Banchs completou este ano suas bodas de prata com o silêncio*, In: *Obras Completas*, vol. IV, 1975-1988, trad. bras. Sérgio Molina, São Paulo, Editora Globo, 2001, p.271.

⁵³ Idem. Ibidem.

⁵⁴ “Mosaico Sem Moisés”, “Especulação no Espelho”, “Quando Zurique Chegar a Este Trem”, “Concerto (ou Conserto) no Ovo” são possíveis títulos para possíveis narrativas que o autor nunca chegou a concretizar. Logo vê-se que mesmo o afastamento da literatura não foi algo pacífico como o autor fez crer em algumas entrevistas.

momento crucial da recente história brasileira. Aos olhos de alguns comentadores, seus livros tornaram-se uma espécie de emblema para uma geração de jovens leitores, ávidos por repudiar uma ordem mundial que já assustava, e cuja vocação autoritária fazia ecos na sociedade local.

De fato, a história mundial não caminhava nas trilhas da harmonia. A experiência das duas Grandes Guerras — que, praticamente, abriram e fecharam a primeira metade do século — foi prova de que a humanidade havia fracassado e que se fazia necessária uma revisão não só dos governos, mas, sobretudo, das sociedades, mesmo em face de uma consciência atuante e democrática que já se fizera sentir desde a *Resistência* até os movimentos de maio de 1968. De qualquer forma, a segunda metade do século XX esteve sob o signo da instabilidade e anunciava conflitos de proporções desastrosas. As divergências que levariam à Guerra do Vietnã, por exemplo, já se pronunciavam em 1956, assim como os terrores da Guerra da Argélia, entre 1956 e 1962, já eram sinais suficientes dos traumas que estavam por vir. Na Europa havia uma forte expectativa frente aos intelectuais e escritores combativos que, colados à ampliação das teorias a respeito da decadência dos povos ocidentais, produziam obras de impacto, descrentes do presente, mas apontando para um humanismo latente. Com isso, esses homens de cultura acabavam se tornando uma referência para a sociedade angustiada, especialmente para os jovens.

No quadro doméstico, não se pode dizer, já em meados da década de 1950, que a sociedade brasileira experimentasse todas as tensões do Velho Mundo. Ainda assim, não obstante o sentimento de que o país inaugurava um plano de desenvolvimento e modernização, havia já a desconfiança de que estávamos presos a costumes excessivamente conservadores e que, embora não se fizessem sentir às claras, alastravam-se por vários setores da vida nacional perspectivas não muito alentadoras. Em forma embrionária, o autoritarismo que marcaria definitivamente as décadas de 1960 e 1970 já havia migrado para os subterrâneos institucionais do país (ou deles nunca havia se

⁵⁵ *Espaço Aberto*, ed. cit. p. 25. Na entrevista, Campos de Carvalho não dá mais detalhes sobre o suposto desentendimento com o editor. Nem mesmo esclarece de qual editor se trata. Pelas circunstâncias, é provável que seja Ênio Silveira. Todavia, é provável que o desentendimento não tivesse a proporção que o testemunho fornece.

desgarrado), a ponto mesmo de ter havido dificuldades para que fosse dada posse ao presidente eleito, Juscelino Kubitschek, praticamente o último governante a desfrutar de certa normalidade democrática. Tanto que não demorou muito para a nação passar do autoritarismo latente à violência do golpe militar de 1964, cujos protagonistas adotaram, a partir do final dos anos 60, uma receita de truculência e opressão até então inimaginável. Em face disso, era de se esperar que por aqui também existisse um público jovem e intelectualizado, suscetível a um estilo literário capaz de agir como catalisador dos seus anseios, de suas recusas e de sua rebeldia. Nesse viés, a literatura de Campos de Carvalho ocupou, por um momento, a condição de uma das expressões condizentes com o sentimento de uma parcela de leitores cujo pensamento progressista percebeu a necessidade da rebeldia, do espírito crítico e da insurgência. Não que o escritor e seus livros tenham se tornado referências para a juventude rebelde, como chegam a sustentar alguns. O próprio autor dizia abominar a arte ideológica ou engajada, e, com bastante certeza, sua personalidade não demonstrava qualquer traço congênere. Ademais, há quem sustente que Campos de Carvalho tenha desagradado tanto as colunas do conservadorismo de direita quanto da própria esquerda⁵⁷.

De fato, independentemente das posições de Campos de Carvalho em relação aos conservadores serem de visceral negação, isto não significa que se possa imputar a ele qualquer adesão à causa do pensamento de esquerda, visto como progressista. Muitas foram as suas declarações e pilhérias que certamente provocaram, se não a ira, ao menos o desconforto dos adeptos do marxismo, do maoísmo, do socialismo ou do comunismo. Nesse aspecto, Cláudio Willer acerta na definição sobre o autor: “não é possível imaginá-lo como participante ativo, presente às reuniões de um movimento, de um grupo. Sua sensibilidade o induzia à solidão. Autodeclarado anarquista, pertenceu à família dos anarco-individualistas”⁵⁸. A já citada entrevista do Cruzeiro não deixa dúvidas em relação a isso. “Aos dezoito anos achava Marx *bárbaro*. Aos trinta, só um perfeito

⁵⁶ Manchete da matéria do jornalista Mário Prata para o jornal O Estado de São Paulo, ed. cit. p. 22.

⁵⁷ No prefácio à Obra Completa, Jorge Amado diz que o autor fora vítima “de todas as perseguições, da direita e da esquerda”. Todavia, não se aprofunda no assunto.

imbecil ainda alimenta alguma dúvida a respeito e eu acabei descobrindo que cada um tem o Marx que merece. Os meus chamavam-se Groucho, Harpo e Chico. Comunista nunca fui. Não seria lógico abandonar dogmas feito Deus, família, etc. e depois abraçar outros. Quero escrever com absoluta liberdade de expressão, só e exatamente o que quero”⁵⁹.

Mesmo assim, nada há que impeça uma *leitura ideológica* de livros não ideológicos (ou um consumo ideologizado de autores que dão às favas a ideologia). Afinal, como defendeu Barthes, em 1968, é preciso devolver à escrita o seu devir e apagar a figura do autor com o nascimento de um leitor que não dependa dele⁶⁰. Dessa forma, independente da intenção de Campos de Carvalho em relação a seus livros, sua obra não passou despercebida pelos jovens de então e a muitos serviu como emblema, mesmo que a contragosto do autor. São esses os aspectos que acabam por tornar a sua retirada uma decisão difícil de ser compreendida ou consentida. E é até provável que acabemos por nos convencer de que, dentre as possíveis forças do insulamento, destaque-se mesmo a cultura oficial, que é a extensão da cultural social, e que está também representada em parte da crítica, do público, dos intelectuais oficiais, sem que seja de forma explícita. Contudo, o que aqui desejo ressaltar é o fato de que a análise da obra não se deve pautar, exclusivamente, por essas cogitações. Há espaço para pensá-la também, ou, sobretudo, como uma expressão que independente do histórico que acompanhou o autor. Especialmente porque, quase meio século após o seu aparecimento, a obra de Campos de Carvalho pode muito bem apresentar a riqueza de um texto ainda atual. Trata-se, pois, de um esforço para relativizar os vínculos dessa ficção com os fatos de sua contemporaneidade, e ver de que maneira ela responde também a outras circunstâncias ou contextos.

1.3. Um personagem para os outros: como a crítica recebeu o autor

⁵⁸ Willer, Cláudio - *Revista de Cultura* nº 4/5. Fortaleza/ São Paulo, novembro de 2000

⁵⁹ *O Cruzeiro*, ed. cit. p.19

⁶⁰ Barthes, Roland – *A Morte do Autor*, In: *O Rumor da Língua*, trad. port. Mário Laranjeira, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

Na *fortuna crítica* compilada encontram-se trabalhos que tiveram lugar em três momentos distintos:

1º) aqueles que foram produzidos contemporaneamente ao aparecimento dos principais livros do autor (entre 1956 e 1964); 2º) os que tiveram lugar entre o final da década de 1970 e o início dos anos 80 (estes motivados por ocasião de reedições dos referidos títulos); 3º) os comentários dos anos 90, vindos por ocasião da Obra Reunida, e também pelo desaparecimento do escritor, em 1998.

Em primeiro lugar, a visita aos comentadores dos anos 50 e 60 revela que a leitura dos analistas não foi, como dissemos, exatamente um interminável combate contra o autor, como têm sustentado, ao longo dos anos, diferentes fontes⁶¹. Claro, existiram os críticos desfavoráveis, mas trata-se da minoria. Mesmo os reticenciosos, eram-no dentro do propósito do debate de idéias e do gosto estético. Não se tratava, ao que tudo indica, de uma censura orquestrada, não obstante a disposição de críticos contrários como Wilson Martins.

“Seus leitores [de Campos de Carvalho] sabem, graças à exegese cada vez mais indispensável das ‘orelhas’, que ele ‘luta com as armas do espírito contra os seus demônios subjetivos, e deles sai vitorioso. Resultado dessa luta é a presente novela [A Lua Vem da Ásia], misto de humor negro e sarcasmo, em que o herói relata seus encontros e aventuras como hóspede de uma casa meio esquisita, entre hotel e campo de concentração, e que se vem a saber tratar-se de um asilo de alienados.’ Infelizmente para ele, a vitória contra os seus demônios subjetivos não corresponde a uma vitória contra o demônio da literatura e, como Tribo, sua novela agora publicada está mais próxima da imaginação infantil que da imaginação estética”⁶².

⁶¹ A sustentação da premissa se dá, muitas vezes, de maneira fortuita, quando não como clichê. São comuns as notas de imprensa, marcadas pelo tom espalhafatoso e pela valorização do lugar comum quando o assunto enfocado é o desaparecimento do escritor. Contudo, há também os comentadores que procuraram apontar de forma mais consistente as razões que levaram Campos de Carvalho a abandonar a atividade literária. É o caso, principalmente, de Jorge Amado (tanto no prefácio da edição francesa da Lua Vem da Ásia como no prefácio da Obra Reunida, de 1995) e, um pouco menos, Carlos Felipe Moisés (Literatura Para Quê?). Esses analistas tenderam a ver, da parte da crítica, um comportamento um tanto arrivista em relação ao autor.

⁶² Martins, Wilson. *Op. Cit.* P.32.

Investidas declaradamente hostis talvez somente a de Glauber Rocha, à qual o próprio Campos de Carvalho se referiu em entrevista à revista O Cruzeiro, de 1969⁶³. Mas a intemperança na linguagem era um traço característico de Glauber, e o insulto ficou, pelo próprio autor, creditado à histrionice do que propriamente ao ultraje.

No geral, a pesquisa da crítica dos anos 50 e 60 contradiz a premissa de que houvesse uma sistemática e caprichosa negação do autor. Fausto Cunha, por exemplo, autor de uma crítica restritiva⁶⁴ que chegou a provocar, uma década depois de ter circulado, uma réplica de um jovem analista, lembra, em resposta ao opositor, que a voz corrente sobre Campos de Carvalho era mais de aprovação do que de repreensões. “Creio até que meu artigo foi o único espinho em sua coroa de louros. Um espinho tanto mais duro de suportar — e ele até hoje não suporta nem compreende — porque introduzido inadvertidamente por um fraternal mas coerente amigo”⁶⁵.

Mesmo assim, algo há de mais revelador a ser considerado no acervo da primeira *fortuna crítica* do autor. A rigor, foram poucos os críticos de primeira grandeza que se ocuparam da obra de Campos de Carvalho quando de seu aparecimento. Não me refiro, claro, a autores de comentários circunstanciais, sobretudo textos que serviram à apresentação das obras. Refiro-me ao exercício crítico em seu sentido epistemológico. Nesse recorte, e no período que enfocamos, foi restrito o envolvimento da crítica realmente especializada, excetuando-se Sérgio Milliet e o próprio Fausto Cunha.

Todavia, com o passar dos anos, suplementos culturais, crônicas jornalísticas, anexos de diferentes edições das novelas do autor, e, mais recentemente, teses acadêmicas testemunham um crescente interesse pela obra e pelo escritor. Apesar das oposições, interstícios e da ausência de mais vozes críticas destacadas, os comentadores cumpriram seu papel em relação a Campos de Carvalho,

⁶³ “Glauber Rocha, quando crítico da revista ‘Mapa’, arrasou com A Lua Vem da Ásia, cognominando-o ‘a diarreia Campos de Carvalho’”. In: O Cruzeiro, ed. cit. 16.

⁶⁴ Cunha, Fausto – A Luta Literária, s/ ref. p. 191-195.

⁶⁵ Suplemento Literário do Jornal O Minas Gerais, edição do dia 05 de agosto de 1972, nº 310.

e, dentro de um panorama aceitável, acompanharam com isenção a carreira do escritor. Não obstante, o leitor de nossos dias que se interesse pela fortuna crítica mais contemporânea, encontrará uma linhagem de comentários que atribuem à crítica parte da responsabilidade pelo silêncio e retirada do escritor. Nesse aspecto, há registros que apontam para a existência de uma interminável contenda entre os analistas e a obra; dissensão, sempre segundo esses apontamentos, fomentada por uma constante má vontade da crítica em aceitar Campos de Carvalho.

Para o primado da isenção, o mais adequado é o mapeamento e a exposição dos momentos mais representativos de toda essa fortuna crítica, e, através dela, a averiguação das várias tendências que se propuseram a avaliar Campos de Carvalho. Se elas foram procedentes ou não em seus métodos e conclusões, somente uma análise detida dos principais comentários — e principalmente beneficiada pelo distanciamento — permitirá juízos mais seguros do que aqueles cujo objetivo é somente o de resguardar ou censurar esse ou aquele interesse. Por essas razões, opto, a seguir, pela apresentação de um breve inventário da fortuna crítica dos primeiros escritos de Campos de Carvalho.

1.4. Vaca sutil e rumorosa: seleção de alguma crítica a respeito da segunda novela da série de obras preferidas do autor

Apesar de fugir à ordenação cronológica da fortuna crítica, elegi inicialmente a focalização de algum debate relevante em torno da novela Vaca de Nariz Sutil, o segundo livro de impacto de Campos de Carvalho e quarto desde a sua estréia em 1941.

Como sabemos, em maio de 1958 havia já dois anos do aparecimento de A Lua Vem da Ásia, e, desde então, o autor não apresentava novo livro. Conforme já anotei, o Jornal de Letras anunciou a novidade de Campos de Carvalho para aquele semestre, mas já é também sabido que o livro somente viria a público três anos depois. De qualquer forma, aquela foi a primeira referência jornalística ao livro.

“CHAMAR-SE-Á ‘Vaca de Nariz Sutil’ o próximo livro do escritor Walter Campos de Carvalho. Pode-se dizer, de Campos de Carvalho, que é um caso único em nossa literatura de ficção: seu gênero é o humor negro — em que se celebrizara, na Europa, tantos grandes escritores, inclusive Jarry, autor do grotesco ‘Père Ubu’ — e o humor negro, na literatura brasileira, praticamente nasceu com ele, através de ‘A Lua Vem da Ásia’. Aconteceu com esse livro (romance? novela? narrativa?) fenômeno interessante: ou foi incensado, ou violentamente negado — não houve quem não se sentisse perturbado, à sua frente. Mas ‘A Lua Vem da Ásia’, publicado em 1956, não foi o primeiro livro do autor, que já antes, em 1951, editara ‘Tribo’⁶⁶ — livro que, como não pudesse ser enquadrado em nenhum dos gêneros literários conhecidos, foi arrolado na categoria dos ensaios. Mineiro como Mário Palmério, como ele quarentão, companheiros, durante certo tempo, na mesma pensão, só até aí vão as afinidades entre Campos de Carvalho e o autor de ‘Vila dos Confins’: em realidade, Campos de Carvalho furtou-se a qualquer influência telúrica, é-lhe de todo estranha qualquer aventura regional. Sua matéria é o eu, de onde extrai verdades contundentes, que não se intimida de mostrar, ao vivo e sem retoques. JORNAL DE LETRAS ouviu o escritor, e as respostas ao questionário que lhe endereçou, bem como um capítulo inédito de ‘Vaca de Nariz Sutil’, é o que passamos a oferecer aos leitores.”⁶⁷

Vaca de Nariz Sutil foi publicado em 1961, na coleção *Vera Cruz* da Editora Civilização Brasileira⁶⁸, e veio reafirmar a vocação dissonante da literatura de Campos de Carvalho, traço já manifesto em Tribo e em A Lua Vem da Ásia. Mais sinteticamente, o juízo que vai na reportagem do Jornal de Letras foi repetido na contracapa da primeira edição do livro. Dentre outros, um adendo de Homero Silveira dizia estarmos “perante o mais curioso e desconcertante fenômeno das nossas letras nesses últimos tempos. Fenômeno que está exigindo detido exame e que poderia ser avaliado

⁶⁶ Na verdade o jornal se equivoca posto seja a edição de 1954.

⁶⁷ Jornal de Letras – n° 106 / Maio de 1958

⁶⁸ “A coleção *Vera Cruz* iniciada com o romance *O Encontro Marcado*, de Fernando Sabino, publicou cerca de trezentos títulos de autores brasileiros.” (cf. VIEIRA, Luis Renato – Consagrados e Malditos – os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira, Brasília, Thesaurus Editora, 1968, p.83).

não apenas pelo seu lado estético, mas, sobretudo, pela série de indagações que sugere do ponto de vista da sua própria aparição”⁶⁹.

Para alguns comentadores o texto era precursor de um “modelo literário pouquíssimo explorado no país”⁷⁰, e se apoiava num programa que reconduzia ao estratagema desenvolvido no seu antecessor, A Lua Vem da Ásia, fundindo o nonsense, o humor e um humanismo agoniado aos temas da sexualidade problemática e da compulsão cadavérica, embora de forma muito mais aguda e corrosiva. De fato, em Vaca de Nariz Sutil, o autor investe em um estilo afiado, provido basicamente de dois motivos condutores: 1º) a força da retórica combativa, posto seja a obra um grito contra os horrores e as seqüelas da guerra; grito este que reconduz ao humanismo aflito já existente sob a capa do humor em A Lua Vem da Ásia, mas com alguns tons acima; 2º) a presença desconcertante de motivos que conduzem à seara dos temas interditos. Foi este o motivo que levou o crítico Fausto Cunha a tratar do problema dos temas obscenos dentro da arte⁷¹ — perversões sexuais de insinuação pedófila; ambientes sepulcrais muito mais acentuados do que em outros textos do autor; vocação catártica ao desnudamento das tragédias humanas. Em sua análise, Cunha trouxe à lembrança um trabalho crítico de George Orwell sobre A Vida Secreta de Salvador Dalí, mais por conta do interesse em discorrer sobre os limites que devem ou não ser impostos a certo tipo de arte que escandaliza. É o que veremos a seguir.

1.5. A vaca inexistente

Em princípio Fausto Cunha direcionou sua crítica aos aspectos estruturais de Vaca de Nariz Sutil; e, a partir deles, discorreu sobre alguns equívocos que enxergou na novela. Dentre esses supostos tropeços estavam o problema dos limites entre a ousadia e a obscenidade em certas

⁶⁹ Contracapa da 1ª edição de Vaca de Nariz Sutil

⁷⁰ Suplemento Literário do Minas Gerais de 08 de julho de 1972. VIEIRA, Luiz Gonzaga – Há uma impiedosa desmistificação em Campos de Carvalho.

⁷¹ CUNHA, Fausto – A Vaca Inexistente; in: A Luta Literária, 1964, p. 191. Os próximos fragmentos não indicados em nota pertencem à mesma fonte.

literaturas e também o problema da intromissão da voz do autor sobre a voz de seus personagens. Cunha explorou o comprometimento da verossimilhança e também a questão do quanto um artista deve submeter os limites de sua criação aos parâmetros da moral social. A verossimilhança foi tratada em recorte bem específico: o autor impusera ao protagonista uma linguagem que não era a do personagem, interditando assim a autenticidade da dicção. O neurótico devasso do texto, em muitos momentos, adota uma linguagem de protocolos, desarmônica em relação à sua condição e perfil. Em suma: o autor teria criado um personagem corrompido e dissoluto, mas, por hesitação ou inépcia, subordinara-o a um vocabulário polido. Dessa forma, o escritor violara “a autenticidade do personagem”, mostrando que havia um “conflito latente (e inadmissível numa obra de criação) entre o criador e o personagem”; o que denunciava “a existência de uma barreira, de uma censura”.

“O autor invoca um privilégio de clerezia para criar um personagem que diz o que pensa, numa cambronopéia intercadente. Diz? Deveria dizer, mas o livro é escrito, e aqui se instaura uma contradição para a qual o romancista só encontrou a solução burguesa de dois pesos e duas medidas.

“Imaginou o livro como um longo monólogo interior, ou uma sucessão de monólogos interiores, com algumas concessões dialogais. Se o personagem não recua diante de alguns palavrões, se o próprio Deus é violentado na sua onipotência, e se o livro é pensado e não escrito, por que ao chegar a vez de escrever certas palavras o autor se sai com “copular” e outras vozes científicas? É uma violação da autenticidade do personagem, a negação do monólogo interior, a confissão de que, entre o personagem pensando e o leitor lendo, está o autor escrevendo. Mostra o conflito latente (e inadmissível numa obra de criação) entre o criador e o personagem, denuncia a existência de uma barreira, de uma censura.

“Ora, se essa censura existe, se o criador quer ser apenas um intermediário entre a criação e o leitor e se a sua interferência desvincula o personagem de sua realidade própria, então a obra está perdida, frustrada”.

Outros aspectos que se distribuem ao longo da crítica de Fausto Cunha procuram reforçar o mau êxito do livro, vaticinando que à obra estava reservado o esquecimento.

“O resultado é que os livros edificados sobre esse equívoco, embora possam ter um relativo sucesso de venda (e nenhum escritor legítimo busca somente isso), estão condenados a um envelhecimento rápido e por fim ao perecimento. É uma literatura fungível. Basta que as palavras sobre as quais se assenta sua originalidade coletiva saiam do uso diário ou se tornem moeda corrente, para que o livro não tenha mais nada a oferecer.”

O artigo trouxe também a crítica da crítica, numa atitude de reprovação àqueles que viram em Vaca de Nariz Sutil perspectivas de novos caminhos para a ficção brasileira do momento:

“Como construção, o livro é ainda menos ambicioso. Só um descuido da crítica (e alguns críticos ficaram comodamente nesse descuido) faria com que se visse um “caminho novo” em *Vaca de Nariz Sutil*. O romance não abre nenhum caminho, não propõe saída para ninguém.”

Ainda que contenha mais reprovações que consentimentos, o comentário é minucioso e atento. Mesmo que pudesse desagradar os entusiastas da obra de Campos de Carvalho, tanto os daquela época quanto de épocas futuras, o crítico apontou uma espécie de calcanhar-de-aquiles do livro: exatamente a sua incapacidade de sobreviver ao tempo.

Mas essa percepção não é pauta para o debate aqui. A natureza deste trabalho não é a de avalizar este ou aquele juízo. O julgamento de Fausto Cunha é um dentre muitos e não significa uma opinião de consenso. Suas conclusões divergem, por exemplo, daquelas apresentadas por Antonio Olinto⁷² e também Luiz Gonzaga Vieira⁷³ em artigos posteriores⁷⁴. Enquanto Cunha via no livro

⁷² Olinto, Antonio – A Verdade da Ficção, Rio de Janeiro, Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.

⁷³ Suplemento Literário do Minas Gerais, edição de 08 de julho de 1972.

⁷⁴ Cunha e Antonio Olinto escreveram contemporaneamente ao aparecimento da novela; Vieira escreveu onze anos depois de publicado o livro.

tropeços comprometedores, os outros tomaram-no como exemplo de renovação, julgamento que, como dissemos, parecia não agradar a crítica mais pragmática.

“Campos de Carvalho faz o que quer com as palavras. Domina-as com a tranqüila sensualidade de quem sabe que esse domínio pode terminar a qualquer instante. Está — o que é muito importante — no campo contrário ao do parnasianismo que se tornou “bem” na literatura dos últimos dez anos. O parnasianismo, recuperado num momento de saturação do segundo pós-guerra de nossa época, faz questão de parecer de vanguarda, mas não deixa de conservar o bom-mocismo de forma capaz de agradar a muita elite superficial. Guimarães Rosa e Adonias Filho — tão diferentes entre si — são momentos da superação do parnasiano. Campos de Carvalho, num terreno que se liga ao satanismo, planta uma presença em nossa literatura (é preciso que não se esqueça que “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, é um verdadeiro tratado do demônio, uma demonologia), uma presença capaz de renovar nosso movimento literário, em que há mais teses do que obras. As novidades de Campos de Carvalho têm consistência e realizam aqui tarefa semelhante à de Baudelaire na França muito “sérieuse” de meados do século XIX: dão tratamento trágico ao ridículo, juntam o grandioso ao grotesco.”⁷⁵

Luiz Gonzaga Vieira, em longo artigo para o Suplemento Literário do Minas Gerais, referiu-se a um traço de estilo que sempre incomodou os críticos do escritor: o uso de recursos como o trocadilho e o humor insistente — para muitos, descontrolado —; e se dispôs a ver essas marcas como ousadias positivas.

“A ‘construção’ do livro é toda ela interna, em ritmo dissonante e devasso. Seria ‘uma espécie assim de inspiração às avessas, expiração, expiação, o nome não interessa’. Portanto, se o livro é uma novela ou romance, isso importa pouco: importa é o *texto* realizado e não idealizado. E, afinal, Campos de Carvalho está falando da trincheira do próprio corpo. E se o autor faz realmente vários trocadilhos sem graça, que peso poderiam ter essas particularidades mínimas no contexto?

Além do mais, quem disse que o mau gosto não pode ser usado? Campos de Carvalho usa o mau gosto com seus trocadilhos sem graça, no entanto seu livro está acima disso tudo. Ser inteiramente *gratuito* e, no entanto, dar uma dimensão própria a essa gratuidade (...). Desse modo, dizemos que tal gratuidade não é assim tão gratuita, no mesmo sentido em que a “ignorância” de Sócrates era apenas um jogo que apontava coisas muito maiores — e no mesmo sentido em que o humor de Millôr Fernandes, por exemplo, não é apenas uma piada, mas vai muito além e mostra toda uma problemática existencial.”⁷⁶

Mas o que coloca mesmo em evidência o artigo de Gonzaga Vieira é a disposição em combater um crítico do porte de Fausto Cunha e, dez anos depois, desdizer a sua opinião de A Luta Literária⁷⁷, onde se encontra o mencionado artigo. A lembrança tardia motivou resposta de Cunha e, salvo engano, é a única polêmica mais direta entre comentadores da obra de Campos de Carvalho. A réplica de Gonzaga Vieira é devida ao fato de que, para ele, Fausto Cunha não aceitara Vaca de Nariz Sutil porque não se permitia à observação isenta de algo que era “novo” e “diferente”. Lendo sob a influência da camisa-de-força do cânone que somente aceita um determinado paradigma (“creio que Fausto Cunha está pensando em termos muito literários e ainda está de acordo com as últimas proposições da ‘arte’ literária”), Cunha recusava o autor pelo mesmo motivo que levava tantos outros comentadores a fazê-lo, e não percebia que sua literatura promovia a *desconstrução* dos princípios estéticos, em busca exatamente de um caminho ainda não trilhado pelos escritores brasileiros, mas já consagrado em outras literaturas. Além disso, Vieira apontava para o fato de que Fausto Cunha descuidara-se de que a obra trazia questões muito mais relevantes no campo dos problemas humanos e existenciais.

⁷⁵ Olinto, Antonio – A Verdade da Ficção, Rio de Janeiro, Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.

⁷⁶ Vieira, Luiz Gonzaga – Há, sobretudo, uma impiedosa desmistificação em Campos de Carvalho; In: Suplemento Literário do Minas Gerais, 08 de julho de 1972.

⁷⁷ Cunha, Fausto – A Luta Literária, 1964.

“Sabemos que Campos de Carvalho ainda é um princípio de conversa, principalmente num país em que o tipo de linguagem do autor é pouquíssimo explorado. E vemos que, acima de tudo, importa é a carta de libertação e desmistificação que há nele, não importando muito que este ou aquele livro tenha este ou aquele defeito passageiro. Porque, no todo, Campos de Carvalho é um nome mais do que “respeitável”. Até hoje, a literatura surrealista, *pop*, *underground*, anarquista (ou o nome que se queira dar), ainda não vingou no Brasil, havendo alguns exemplos isolados com doses maiores ou menores de um tipo novo e atual de comportamento existencial-estético.”⁷⁸

Gonzaga Vieira reservou as outras passagens para desdizer Fausto Cunha, fazendo, naturalmente, a defesa de Campos de Carvalho, particularmente em relação às questões de ordem moral. Diz que o crítico se impressionara com os palavrões contidos no livro e que isto, em face à grandeza da obra, era apenas uma particularidade. Apoiando-se em outras premissas que, muito provavelmente, não alcançariam adesão de todos, Vieira evoca dois outros pontos: por um lado, exorta à consideração de “uma realidade do autor” — que o leitor não sabe bem se se trata de uma realidade dos livros ou da pessoa do autor —, a partir da qual seu estilo poderia ser melhor compreendido; por outro, a “condição anarquista” de Campos de Carvalho como argumento para a aprovação de seu estilo.

“Hoje em dia, *tudo* cabe numa obra, não havendo padrões estabelecidos e sim padrões que o autor vai estabelecendo. Ainda mais quando se trata de um anarquista. Como explicar a um anarquista que tal ou tal tipo de comportamento é inadmissível? E existiria alguma coisa de inadmissível para um anarquista? Creio que Fausto Cunha está pensando em termos muito literários e ainda está de acordo com as últimas proposições da “arte” literária. Digo também que a ‘realidade’ de Campos de Carvalho sempre foi desvinculada, descontínua, ‘relativa’: por que então não poderia ele desvincular o personagem de sua realidade?”⁷⁹

⁷⁸ Suplemento Literário do Minas Gerais, edição de 08 de julho de 1972.

A resposta de Fausto Cunha veio um mês depois, no mesmo suplemento, em artigo intitulado Ainda uma Vaca Inexistente⁸⁰. A tréplica faz notar que Luiz Gonzaga Vieira parte de um engano que é a leitura equivocada da primeira crítica.

“A primeira frase do artigo de Luís Gonzaga Vieira é esta: ‘Falando sobre *Vaca de Nariz Sutil*, Fausto Cunha dizia do personagem que não recua diante de alguns palavrões e que violenta Deus’. O que eu digo é justamente o contrário: ele recua, ou pelo menos o autor recua. Eis o que escrevi: “Se o personagem não recua diante de alguns palavrões, se o próprio Deus é violentado na sua onipotência, e se o livro é *pensado* e não *escrito*, por que ao chegar a vez de escrever certas palavras o autor se sai com ‘copular’ e outras vozes científicas?

“Hoje eu mesmo fico surpreso com uma defesa tão candente da pornografia. Pois o que implícita e explicitamente reclamo é contra a *ausência* de palavrões, que podem constituir um elemento lírico (e na ocasião eu definia a *Vaca de Nariz Sutil* como sendo ‘quase um *intermezzo* lírico’).”⁸¹

Para finalizar, Fausto Cunha lembra que, em sua crítica primeira, ele partira de um princípio que também orientou Gonzaga Vieira: fazer perceber a um certa tendência crítica que Campos de Carvalho não abria nenhum caminho novo para a literatura brasileira.

“Quanto ao ‘caminho novo’ que a *Vaca de Nariz Sutil* não era nem abria para ninguém, todos estamos do mesmo lado: os fatos, Luís Gonzaga Vieira e eu. Desta forma, assim como Luís Gonzaga Vieira se refere a um tipo de crítica, que é a minha, naquela ocasião eu me referia a outro tipo de crítica, que via na *Vaca de Nariz Sutil* um ‘caminho novo’ e em Campos de Carvalho o maior escritor brasileiro. Creio até que meu artigo foi o único espinho em sua coroa de louros. Um espinho tanto

⁷⁹ Suplemento Literário do Minas Gerais, edição de 08 de julho de 1972.

⁸⁰ Cunha, Fausto – Ainda Uma Vaca Inexistente, Suplemento Literário do Minas Gerais. Jornal O Estado de Minas Gerais, nº 310, 05 de agosto de 1972.

⁸¹ Cunha, Fausto – Ainda uma Vaca Inexistente, In: Suplemento Literário do Minas Gerais; nº 310, 05 de agosto de 1972.

mais duro de suportar — e ele até hoje não suporta nem compreende — porque introduzido inadvertidamente por um fraternal mas coerente amigo.”⁸²

A novidade da réplica de Cunha ficou mesmo por conta dele ter relatado que sua retidão de crítico afeito à coerência das idéias acabou lhe rendendo a antipatia de Campos de Carvalho, com quem privava próxima amizade.

1.6. O nariz da vaca e a voz do editor

Ênio Silveira foi o editor mais freqüente de Campos de Carvalho. Na edição príncipe de Vaca de Nariz Sutil, que marcou a estréia do escritor na Editora Civilização Brasileira, há um registro do próprio Ênio Silveira sobre o novo autor, a ele muito bem recomendado por Jorge Amado. Apesar de ser uma apresentação, o texto ganhou status de comentário crítico, o que quase sempre se repetia com os escritos de Ênio Silveira sobre seus autores. “Exerço minha atividade de modo muito pessoal, não por qualquer tipo de vaidade, mas por achar que um editor deve assumir pública responsabilidade pelo que lance, escrevi ao longo desses anos, como faço até agora, quase quatro mil textos e artigos que, se tivessem mais valia do que a circunstancial e fossem reunidos em volume, bem equivaleriam a uns dez livros de 300 páginas cada um”⁸³. Esse papel de crítico bissexto Ênio Silveira o exerceu no texto de orelha de Vaca de Nariz Sutil, incorrendo, contudo, em opiniões que pareceram dúbias. Dependendo da leitura que se faça, pode-se sugerir que ele desmerecesse o livro. No texto, ele faz algumas ressalvas ao estilo do escritor que apresentava, ainda que o declarasse um artista singular, pronto a abrir novos campos para a literatura brasileira⁸⁴. Lembrou que a novidade vinha a público pelas mãos de Jorge Amado, e que a editora, até certo ponto, discordava da “formação filosófica” do autor, mas reconhecia seu expressivo talento. Nos

⁸² Idem.

⁸³ Vieira, Luiz Renato – Consagrados e Malditos: os intelectuais e a editora Civilização Brasileira, Brasília, Thesaurus, 1998.

⁸⁴ Como já vimos, foi esta a opinião que provocou a contradição de Fausto Cunha no artigo já citado.

parágrafos finais da apresentação, afirmou seu compromisso de propor um debate permanente, pautado pela pluralidade de idéias e pela liberdade de expressão. Fazendo jus à sua personalidade inquieta e combativa, previu que o livro exerceria forte efeito sobre o caráter fleumático dos mais conservadores.

“JORGE AMADO é cada vez mais o grande promotor da literatura brasileira, dentro e fora de nosso país.

“Raramente se encontra com um editor, seu amigo, e não lhe faz a sugestão deste ou daquele livro, cuja leitura recomenda, ou a indicação de algum autor, novo ou esquecido, cuja obra mereça apoio.

“Foi exatamente JORGE AMADO que nos recomendou, com especial entusiasmo, a edição desta singularíssima novela que é *Vaca de Nariz Sutil*, de CAMPOS DE CARVALHO.

“— *A literatura desse moço tem uma força danada*, disse-nos ele. *Se vocês não leram ainda ‘A Lua vem da Ásia’, leiam-no o quanto antes. E editem seu novo livro, pois o autor tem um longo e brilhante caminho a percorrer.*

“A velha amizade que nos liga ao autor de *Capitães de Areia* e o respeito que temos pelo seu julgamento objetivo da coisa literária fizeram com que aceitássemos prontamente o conselho. E, efetivamente, chegamos à conclusão de que com as duas obras citadas CAMPOS DE CARVALHO abre um campo novo na moderna ficção brasileira, despido de formalismos acadêmicos, de lirismos artificiosos ou da intencional provocação dos idos de 1922. Sua obra é insólita, paradoxal, agressiva, candente, colocando-nos, contudo, no centro dos dramas angustiantes que o homem vive em época de transição como a atual, quando antigos códigos éticos e sistemas econômicos começam a ruir e novos, para substituí-los, ainda não estão de todo aprovados.

“O melhor da crítica literária brasileira encontrou em *A Lua vem da Ásia* influências de HENRY MILLER, de POE, de GOGOL, ao mesmo tempo que louvava, referindo-se ao estilo do autor, sua combativa criatividade pessoal.

“*Vaca de Nariz Sutil*, que agora editamos, não é mais uma experiência entre as muitas que esta Editora, que detesta a passividade e o lugar-comum, põe em marcha no campo cultural

brasileiro. É, antes, a homenagem que presta a um verdadeiro escritor, de cuja formação filosófica talvez até mesmo discorde, mas cujo talento de público reconhece e a aplaude.

“*Vaca de Nariz Sutil* é um livro estranho, que a muitos irritará, se cutucados em sua pachorra mental, mas que impressionará fortemente a todos os que o lerem, pela extraordinária qualidade de seu estilo e de sua arrojada concepção.”⁸⁵

Em um artigo bem posterior, Carlos Felipe Moisés, com uma ponta de ironia, apontou que “a dubiedade do julgamento e a delegação de responsabilidade [tinha] o seu quê de *nonsense*, aliás perfeitamente afinado com o espírito da obra de Campos de Carvalho, que deve ter sabido apreciar a relutância com que foi acolhido”⁸⁶.

De fato, é possível que alguma leitura veja no comentário de Ênio Silveira uma certa dubiedade e talvez até o pressentimento de que a publicação foi firmada porque o editor não se sentia em condições de uma negativa a Jorge Amado. Ocorre, entretanto, que um breve olhar em direção à trajetória de Silveira faz com que essa leitura hipotética não se sustente em definitivo. O editor pautou sua atividade editorial especialmente pela defesa da liberdade de expressão. Dentro de uma perspectiva ética, disponibilizou sua editora para a circulação de pensamentos que talvez não fossem os que ele defendia, deixando claro que seu interesse maior era o de militar em favor do respeito à pluralidade de idéias. Vistas por esse prisma, as palavras em relação ao livro de Campos de Carvalho ganham tríplice excelência: a primeira, relativa ao reconhecimento de Jorge Amado como defensor da evolução das letras nacionais; a segunda referente à reafirmação do compromisso em disponibilizar a editora ao livre debate e a democracia no campo das idéias; a terceira a confirmação de seu tino de editor capaz de identificar em um escritor inusual um talento singular, e, assim, reacender o debate literário.

⁸⁵ Apresentação de Ênio Silveira para a 1ª edição de *VACA DE NARIZ SUTIL*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1961.

⁸⁶ O artigo é o mesmo que Campos de Carvalho cita na “auto-entrevista” para o jornal *O Estado de São Paulo*, abril de 1995.

Em um Editorial de maio de 1967 da Revista Civilização Brasileira, Ênio Silveira reafirmou a essência desses compromissos anunciados na apresentação de Vaca de Nariz Sutil e em tantas outras oportunidades. Ali manifestou o que na “orelha” da novela vinha de forma latente. Com a diferença que, em 1967, o país já caminhava para o endurecimento do regime ditatorial instalado com o Golpe Militar de 1964. Regime que viu em Ênio Silveira um dos seus alvos mais constante de perseguições.

“Não acreditamos em cultura — sobretudo na fase de perplexidade, de indagações e de crítica que ora atravessamos — que não seja diálogo entre tendências e opiniões divergentes quanto ao ângulo para melhor equacionar-se essa ou aquela pergunta por uma verdade da vida e da História. Não podemos aceitar, sob hipótese alguma, que a consciência crítica se consista imobilizada, no terreno cultural, sob quaisquer modalidades traçadas pelas imposições ou interesses dos que se arvoram, social ou politicamente, em “donos da verdade.

“Não queremos e nem devemos ser uma revista culturalmente ‘fechada’, onde apenas um grupo ou um determinado setor da Inteligência brasileira se reveze (...). Aliás, um simples passar de olhos sobre os nomes de centenas de colaboradores (...) já seria o suficiente para a constatação de que esse tem sido um de nossos constantes cuidados. Fazemos questão de repetir que a *Revista Civilização Brasileira* se encontra aberta a todo trabalho que traga uma contribuição válida para o desenvolvimento de nossa terra e de nossa gente.”⁸⁷

Esse texto de Ênio Silveira cujo fragmento fiz notar apenas reafirma as palavras do editor por ocasião do aparecimento de Vaca de Nariz Sutil. Naquelas aparentes restrições à “formação filosófica” de Campos de Carvalho estava um debate e não uma reprimenda. Campos de Carvalho talvez tenha sido o primeiro a compreender a amplitude dos dizeres do editor. A dedicatória de A Chuva Imóvel, primeiro livro depois de Vaca de Nariz Sutil, é, certamente, um indicativo. O homenageado por Campos de Carvalho é Ênio Silveira.

1.7. Dúvidas sobre A Lua

Apesar de ter estado em evidência quando de seu aparecimento, a obra de Campos de Carvalho não foi, como já fiz notar, objeto de interesse de uma crítica, digamos, regular. Com o passar dos anos, esse estado de coisas não se alterou muito, mesmo que tenha existido, da parte de alguns, esforços significativos no propósito de sistematizar uma crítica consistente sobre o autor. Quando invoco aqui o descuido de uma crítica especializada, claro não há intenção de abalizar um grupo de observadores em detrimento de outro, nem tampouco obscurecer que muitas foram as vozes que, à guisa de apresentações ou breve comentário, distinguiram a atividade do escritor. Ênio Silveira, Antonio Olinto, Homero Silveira, José Condé, Jorge Amado, Carlos Heitor Cony, somente para lembrar os que tiveram seus comentários por ocasião do surgimento das primeiras obras do autor, estiveram muito atentos à sua presença na vida literária dos anos 50 e 60. Carlos Heitor Cony, por exemplo, na apresentação da primeira edição de A Chuva Imóvel anotou de forma entusiástica a importância do autor em nossas letras.

“A presença do romancista em nossa literatura já é um atestado de que temos literatura, não é qualquer povo que pode produzir uma obra como a de Campos de Carvalho em nossas letras.

“Não me compete apresentar o autor: seus livros anteriores já o marcaram. Há quem goste, há quem deteste, mas não há indiferentes.

“Muitos críticos citam, a propósito de Campos de Carvalho, o exemplo de Henry Miller. É uma aproximação bastante pertinente, embora lateral. Em Campos de Carvalho há veios subterrâneos que escapam às influências de um romancista. Pessoalmente, gostaria de aproximá-lo a Swift. Mas este é um assunto crítico. Swift ou Miller, ou Swift e Miller. Campos de Carvalho adquiriu autonomia e substância para ser ele mesmo, com seu inclemente testemunho.

⁸⁷ Félix, Moacir – Ênio Silveira: Arquiteto de Liberdades, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, p. 68

“A chuva imóvel marca o melhor momento da obra de seu autor. E mais: é um livro que honra toda a literatura brasileira.”

Jorge Amado, que talvez tenha sido o maior entusiasta da obra de Campos de Carvalho compartilhava a opinião de Cony e também elegeu A Chuva Imóvel como a expressão superior do autor⁸⁸. Além disso procurou divulgar o escritor na França, onde desfrutava de grande prestígio. Quando da tradução de A Lua Vem da Ásia para o francês, não somente se encarregou do prefácio como nele almejou que Campos de Carvalho pudesse ter maior reconhecimento do que havia tido no Brasil. Numa atitude bastante firme e algo hostil à crítica brasileira, Jorge Amado declarou haver omissão em relação à obra e ao autor que apresentava na ocasião aos franceses. Pronunciou-se no prefácio como quem objetivava reparar uma injustiça e combater o bom combate da defesa de uma literatura que julgava notável.

Plus d'une fois son rire est grincement de dents; sa parole, une arme redoutable, un poignard effilé propre à inciser les tumeurs de nos sociétés malades. Dans le paysage littéraire brésilien, l'oeuvre romanesque de Campos de Carvalho se situe sur des hauteurs écartées qui paraissent d'abord inhospitalières. Mais ce n'est là qu'une apparence, car je ne vois pas chez nous d'oeuvre aussi riche de valeur humaine, aussi largement ouverte aux autres.

Pour mettre l'homme à nu et le ficher au centre de l'horreur d'un temps inhumain, d'un monde-chien, et puis pour tenter de le mettre en communication avec la grâce et la beauté de la vie parmi des territoires tout marqués de mort, Campos de Carvalho s'est aventuré dans la nuit des abîmes ou — qui sait? — dans ce matin de lumière que l'on appelle folie. Ses héros sont fous, certes, aux termes de l'élémentaire classification médicale. Des fous? Ou les maîtres du vrai savoir, eux, dressés derrière la muraille de leur délire contre tout ce qui limite, opprime, broie, écrase l'être humain? Les livres de ce romancier brésilien lancent un appel désespéré en faveur de la paix, de la tolérance, de la compréhension mutuelle, d'un monde meilleur, et surtout d'un homme meilleur.

⁸⁸ A observação do escritor baiano veio no prefácio da Obra Reunida de Campos de Carvalho, op. cit. p. 11

Ricanement sarcastique, éclats d'un rire qui fait peur, l'absurde, le non-sense, la phrase incisive, le mot juste, irremplaçable, le refus de la facilité, la fermeté absolue de ses positions critiques confèrent à l'oeuvre de Campos de Carvalho le caractère d'une protestation essentielle qui va bien au-delà des conventions bornant ce qu'on appelle la littérature sociale. Il va toujours plus loin dans son entreprise de chirurgie totale. Il ne poursuit pas la mort mais le salut. Aucun écrivain brésilien de notre époque, aucun écrivain du continent américain n'a produit une oeuvre qui attaque droit et fort le militarisme, cancer de nos pays, comme l'a fait l'auteur de *La Pluie immobile*, de *La Vache au nez subtil*, un homme, simplement, qui a endossé les douleurs du monde.

La Lune vient d'Asie est la première étape de cette oeuvre qui nous est si indispensable. Elle date de 1955, si ma mémoire ne me trompe pas. Au coup que portait ce premier livre d'un romancier, répondit le silence de la critique — de notre pauvre critique, si terriblement amateur, si follement snob et qui confond à plaisir vie littéraire et littérature. Un silence quasi total sur cet événement considérable, sur cet fait neuf: la grandeur solitaire d'un auteur hors série, d'un écrivain qui bousculait les frontières établies et qui révolutionnait la parole écrite. Mais la cécité première des critiques importe peu; le temps et les lecteurs travaillent pour les oeuvres dont le poids est réel. Ainsi s'accroissent de jour en jour l'audience et l'influence de *La Lune vient d'Asie*, bientôt suivie de trois autres livres qui ont définitivement établi la maîtrise de Campos de Carvalho. Il n'est pas inutile de souligner que tandis que la critique prenait son temps pour comprendre et soutenir ce romancier insolite, les éditeurs, eux, n'hésitaient pas: Enio Silveira le mit tout de suite à son catalogue, édita, réédita des livres que le public comprit.

Nous nous trouvons à une époque où les effets de mode se donnent facilement pour expériences originales et où, à chaque instant, la mystification joue l'avant-garde, une époque dramatique et confuse où vole en éclats ce qui hier encore était tenu pour dogme et où est bon quand il s'agit de trouver de nouvelles voies. Aussi m'arrive-t-il souvent de sourire quand je vois certains auteurs contemporains chercher à passer pour des pionniers, inventeurs de formes ou de messages: voilà vingt ans que Campos de Carvalho, sans recourir au moindre exhibitionnisme, avait déjà fait tout cela, tout cela et plus encore, et l'avait fait avec un vrai talent et une conscience généreuse.

Un grand romancier brésilien, créateur d'un monde unique, fantastique et terrible? Davantage, il me semble: un grand romancier de notre temps qui touche du doigt les frontières de la vie et celles de l'homme.”⁸⁹

A avaliação do quanto há de procedência nas palavras de Jorge Amado faz requerer um percurso pela crítica diretamente relacionada a Campos de Carvalho e também à crítica que ocupou o lugar de excelência nos estudos literários no Brasil quando o autor e sua obra estiveram em evidência, entre os anos 50 e o final dos anos 70. Em alguma medida, essa avaliação conduzirá àquilo que foi de início referido: em se tratando de comentadores destacados dentro do pensamento crítico literário no Brasil, em boa parte do que fez anotar, Jorge Amado não se enganou. Em termos da crítica realmente especializada, o foco de análise sobre a obra de Campos de Carvalho, quase não existiu. Quando houve, foi, de certa maneira, dúbio e/ou impreciso.

1.8. Milliet em cena

“É difícil fingir de louco. Neste, o raciocínio é que cria os fatos, como dizia Alain, e não os fatos que impõem um dado raciocínio como ocorre com o homem normal. Mas os poetas, os filósofos, os artistas, todos enfim que vivem pela imaginação e apreciam a dialética são capazes de criar mundos imaginários e viver falsas “realidades” que explicam e provam brilhantemente. O raciocínio do louco assim se processa: dadas tais e tais circunstâncias tal coisa tem de acontecer. Eis o fato criado. Mas esse fato não existe, o que não impede o louco de tirar do fato não existente, mas para ele evidente, todas as conseqüências que comporta. Já o homem normal faz o contrário. Como Comte, citado por Alain, ele regula o interior pelo exterior e se o fato ocorre ele então o explica e a ele se conforma.

“Na posse desse método, alguém com alguma habilidade pode fingir de louco um instante. O difícil será continuar, desempenhar o papel até o fim, sempre obediente a essa lógica e, no entanto, nem sempre assim raciocinando porque ninguém é louco em relação ao conjunto das coisas e sim a determinadas coisas. De modo que o falso louco acaba mostrando que é um homem normal à força

⁸⁹ Carvalho, Walter Campos de – *La Lune Vient d'Asie*, Paris, Albin Michel, 1976.

de se fazer de louco. Ao passo que o verdadeiro louco vai tentar despistar, e despista quase sempre, salvo quando se apresenta a ele qualquer coisa ligada às falhas de sua personalidade. É conhecida a anedota do louco que D. Pedro II mandou soltar porque, durante a visita que Sua Majestade fizera ao hospício, o doente lhe servira de guia e se conduzira de modo perfeitamente normal. Grato ao gesto do Imperador, o maluco, ao despedir-se, quis confiar-lhe um segredo que não confiava a quem quer que fosse — ‘et pour cause...’: era mesmo borboleta!

“Essa aposta de passar por louco em cento e noventa páginas de uma novela, fê-la Campos de Carvalho (**A lua vem da Ásia**) e quase a ganhou.

“Digo quase, exatamente pelas considerações acima: sua loucura é de uma lógica artificial, de uma lógica de homem são, que um louco não teria. Entretanto, em mais de um capítulo, a imitação é perfeita. Não se escrevesse a estória com tanta segurança de vocabulário, tanta atenção à necessidade do absurdo e realmente estaríamos diante de um êxito completo. Lembro de ter assistido em Nova York a uma fita de Buñuel que me causou idêntica impressão. Ao terminar, perguntou-me o diretor, em pessoa (então exilado nos Estados Unidos juntamente com outros D. Quixotes do liberalismo), se eu não vira que, voluntariamente, ele evitara toda e qualquer associação de idéias. Queria o absurdo em toda a sua pureza. ‘Foi exatamente o que me cansou’, respondi-lhe.

“Percebe-se esse artificialismo, e essa lógica da ausência de lógica destrói o absurdo. O verdadeiro absurdo não se recusa a certa lógica, e em particular à das associações de idéias.

“É um pouco o que penso da novela de Campos de Carvalho, muito curiosa mas deprimente pela insistência do humor negro. Salva-o a página menos louca do texto, e por isso mesmo talvez a mais louca, em que revela as causas do suicídio do herói.

“Esse louco que se mata deseja fazê-lo por causa da dessemelhança que observa entre o seu ‘eu e o e o que se convencionou chamar o homem comum’. Mata-se porque verifica que em lugar de ser como todos os outros, conforme lhe inculcaram no cérebro seus educadores (ver acima a frase de Comte), uma ‘alminha’ como as demais, é um homem rico, um ‘350’ como o poeta, em meio à gente miserável. Assim, sendo múltiplo e rico, hostil à regra exterior e ansioso por refazer o mundo à imagem de suas emoções e raciocínios, é incapaz de evitar os choques com a massa dos que lhe impõem umas tantas mentiras insuportáveis. É um solitário, um insolúvel, uma espiga alta demais no campo de trigo e que o vento mais dia menos dia terá de quebrar. Para felicidade de todos.

“Se em conjunto o livro é criticável, porque parte a sua realização, a meu ver, de uma premissa errônea (como a fita de Buñuel), no pormenor constitui ele uma ‘réussite’. Certas idéias, como a da dupla personalidade, atribuída a um irmão gêmeo que mora em seu próprio corpo, são verdadeiros achados e compensam amplamente o que porventura não convença um espírito demasiado crítico.”⁹⁰

Sérgio Milliet foi a primeira voz prestigiosa a se ocupar de algum escrito de Campos de Carvalho tão logo o autor surgiu. Sua análise não se configurou, entretanto, o que poderíamos chamar de uma longa e minuciosa observação. Resumiu-se apenas a um artigo de jornal, a rigor mais uma opinião de passagem, sobre um único livro: A Lua Vem da Ásia. Contudo, em se tratando de Sérgio Milliet, tanto pelo renome do comentador quanto pela acuidade de seu olhar, qualquer pronunciamento já se fazia representativo. No artigo que escreveu para a Tribuna de Imprensa — e que, curiosamente, fez-se acompanhar por um pequeno depoimento de Campos de Carvalho (como se fosse uma réplica) —, sua impressão a respeito de A Lua Vem da Ásia foi, no geral, dúbia. Ao mesmo tempo que reconhece talento no livro, constrói um julgamento que expõe lacunas irreparáveis; a principal delas relacionada a uma intenção que ele atribuía ao autor — para ele o livro era um testemunho de que Campos de Carvalho tentara se passar por louco “nas cento e noventa páginas da novela” mas fracassara. Décadas depois, Carlos Felipe Moisés anotou que Milliet “bem que tentou mas não conseguiu escapar do juízo dúbio”⁹¹. Moacir Amâncio igualmente lembrou que o crítico, “grande observador, ficou titubeante errou o alvo ao escrever um elogio de boca torta sobre A Lua Vem da Ásia”⁹².

Embora não fosse tão acerbo quanto Wilson Martins o era — e embora não haja elementos para afirmar categoricamente que ele tenha sido o fundador de um paradigma crítico que se perpetuaria em relação ao autor —, Sérgio Milliet antecipou um viés que se reproduziria em muitas outras críticas, à guisa de paradigma: o problema da loucura se projetando não apenas nos domínios

⁹⁰ Milliet, Sérgio – In: Suplemento da Tribuna da Imprensa, Ano I, Nº 4 – 09-10 de fevereiro de 1957.

⁹¹ Moisés, Carlos Felipe, op. cit. p. 12.

da obra, mas, principalmente, na figura do escritor. Arrisco dizer que, deliberadamente ou não, Sérgio Milliet fundou o paradigma de escritor desarrazoado a partir do qual muitos críticos leram Campos de Carvalho. O que se fazia dúbio em sua crítica era o foco do tratamento. Não sabemos se o que está em jogo é o livro ou é o autor. E, como sempre, talvez o depoimento de Campos de Carvalho, inadvertidamente reproduzido na mesma edição da Tribuna tenha reforçado um pouco esse olhar.

“NÃO É TÃO LOUCO QUANTO PARECE — Depoimento de Campos de Carvalho sobre sua obra: _ ‘De parte da crítica, a meu ver, sinto certa espécie de perplexidade. Não a censura, aliás, por isso, pois eu mesmo me sinto meio perplexo diante de certas passagens do livro. Quanto a amigos e conhecidos, a tendência geral é de acharem que eu escrevi o livro apenas para divertir-me e fazer rir aos outros, o que, em se tratando de um autor sério, que se preza, penso ser a pior das ofensas, ou quando menos pior das incompreensões. Se o livro é engraçado ou divertido, isto é lá com ele, e só posso ficar satisfeito em saber que de certa forma ele está contribuindo para combater as tristezas e os aborrecimentos de que este mundo anda tão cheio. Escrevi-o, porém, como se estivesse escrevendo a ‘Divina Comédia’ ou ‘Os Irmãos Karamazov’, com o mesmo senso de dignidade artística, embora os resultados não fossem igualmente compensadores. Acrescento ainda que, no âmbito familiar, ou em certos setores pelo menos, o livro foi um verdadeiro Deus nos acuda! Basta dizer, por exemplo, que minha mãe, a quem o dediquei⁹³ com a melhor das intenções, só faltou amaldiçoar-me por ter tido a coragem de publicá-lo.”⁹⁴

De certa forma a crítica, talvez até por coincidência, projeta sombras em uma análise que Wilson Martins publicou no jornal O Estado de São Paulo quatro meses depois do comentário do primeiro⁹⁵. Dentro do que aproxima Milliet e Martins está o núcleo da loucura. E, aqui, é forçoso dizer que tanto um como outro, por descuido talvez, não se decidem se falam da loucura do livro, do

⁹² O Estado de São Paulo, edição de 17 de junho de 1995.

⁹³ Aqui no sentido de ofertar o exemplar, já que a dedicatória da obra é à esposa Lygia.

⁹⁴ Tribuna da Imprensa, ed. cit. O que se segue no depoimento é a conhecida advertência (já reproduzida na página 32 deste estudo) da mãe do escritor em relação ao livro e às extravagâncias literárias do filho.

personagem ou do autor. Novamente o problema da ruptura entre as fronteiras da literatura, da autoria e da realidade se interpõe.

Mas se os dois críticos se aproximam nesse aspecto, em outros seguem caminhos diferentes. No que os afasta está primeiro o polimento de Milliet que faz desviar seu juízo do tom irritadiço de Martins. Depois, há também a curiosidade de haver nas críticas um afastamento que é aproximação: discordando, em aspectos capitais da observação da obra literária, os dois defendem, paradoxalmente, o mesmo princípio: Milliet advoga que a tentativa de se fingir de louco fracassa porque há muita lógica no livro; e, dentre as provas das quais se vale, duas se demonstram mais visíveis: 1) o autor planejara minuciosamente a falta de lógica do livro e, por isso, sua loucura era artificial: “sua loucura é de uma lógica artificial, de uma lógica de homem são, que um louco não teria. Entretanto, em mais de um capítulo, a imitação é perfeita. Não se escrevesse a estória com tanta segurança de vocabulário, tanta atenção à necessidade do absurdo e realmente estaríamos diante de um êxito completo”; 2) o excesso de absurdo no livro era feitiço que se voltava contra o feiticeiro: “Percebe-se esse artificialismo, e essa lógica da ausência de lógica destrói o absurdo. O verdadeiro absurdo não se recusa a certa lógica, e em particular à das associações de idéias”. Já Wilson Martins vê o insucesso do livro exatamente por conta da ausência de lógica. Para ele o autor falhara tanto na linguagem quanto na superficialidade da constituição da loucura; faltava, pois, ao livro, coerência interna. Assim, ambos os críticos ficaram presos em uma petição de princípio que via na Lua Vem da Ásia um aspecto que julgavam o entrave de uma obra mal realizada: o tema da loucura como mecanismo para atender a um capricho do autor (fingir-se de louco) e não para a construção de um programa literário que se sustentasse. Não foi, por exemplo, o que viu Jorge Amado quando escreveu o prefácio para a edição francesa e nem Roberto Simões, que, em 1957, ponderou sobre a necessidade de perceber no texto, independentemente dos desacordos que ele

⁹⁵ Cf. Martins, Wilson - Pontos de Vista (crítica literária), vol. 2, São Paulo, T.A. Queiroz Editor, p.350-351.

pudesse causar, exatamente a presença de um programa; presença esta que lhe era negada nas críticas de Milliet e Martins.

“Está claro que sentimos, ante as celeumas causadas pelo seu aparecimento [de A Lua Vem da Ásia], algum temor em falar sobre o romance. Não que ele estivesse encarcerado num labirinto, pelo contrário, sua viga-mestre é fluente e límpida, porém pelo que dele tínhamos absorvido, de certo modo divergente do que se propalou em seu torno. E que, comparadas críticas e o teor do livro, descobrimos entre agudezas, falhas lamentáveis. De entremeio, entre análise e ponderações, o livro nos obriga a situá-lo dentro de um terreno de responsabilidade ilimitada.

“Cremos, de uma maneira sincera, que nada de mais ousado lançou-se entre nós nestes últimos anos. Ousado não pelo que o livro traz numa novidade aparente e diz, mas por sua elasticidade, pelo que nos obriga a meditar as entrelinhas, exatamente ousado pelo que ficou apenas insinuado.

“Há, rotulando este “A Lua Vem da Ásia”, uma apreciação da burguesia, com suas falsas tradições, seus falsos pudores, suas oscilantes de mentira, isto é, o romance se coloca frontalmente contra este mundo de ilusões e “part-pris”, desvendando, infelizmente, apenas algumas de suas podridões. De um modo geral, para finalizar, Campos de Carvalho consegue realizar-se na prosa de ficção, com um ou outro escorregão, o que não impede contudo que o coloquemos na primeira linha dos novos ficcionistas brasileiros.”⁹⁶

Por ocasião do aparecimento da 3ª edição de A Lua Vem da Ásia, algum comentário mais específico acabou vindo; por exemplo, a seqüência de dois longos artigos assinados por Roberto Reis (“À Noite a Lua Vem da Ásia I e II”) no Suplemento Literário do Minas Gerais e também um artigo de Rui Mourão (“Lúcida Loucura”) na revista Veja⁹⁷.

Por fim, sobre A Lua Vem da Ásia, não há como deixar escapar mais uma das contradições de Campos de Carvalho quando ele se pronunciava sobre sua arte: a respeito das maledicências

⁹⁶ In: Jornal de Letras, edição de nº 93, abril de 1957.

⁹⁷ Mourão, Rui – Lúcida Loucura, In: Veja, 22/02/198, p.86-88.

endereçadas a seu livro mais celebrado costumava dizer de forma bastante séria que a pior dela tinha partido de ninguém menos que ele próprio, num *post scriptum* que veio na primeira edição. Conhecendo o texto, realmente é difícil não concordar com Campos de Carvalho. Tanto que, nas edições posteriores, ele jamais apareceu.

“O autor sente-se no dever de esclarecer que este livro, escrito há cerca de dois anos, já não exprime seu atual pensamento no tocante à solidariedade humana, da qual ele se fez um crente e um paladino fervoroso, como espera prová-lo em paginas futuras. Se o publica, apesar de tudo, é que se trata de um livro realmente sincero para a época em que foi escrito, exprimindo com fidelidade a angústia e a perplexidade de um espírito que durante quarenta anos foi solitário, antes de fazer-se solidário.”

CAPÍTULO 2

TRIBO PALIMPSESTO

**“Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!
Faites, pour égayer l’ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d’horizons.”**

Baudelaire

2.1. Prototexto ou *avant-texte*.

Tribo é o segundo livro de Campos de Carvalho, data de 1954, e não teve, a rigor, *fortuna crítica*. Mesmo depois do sucesso de A Lua Vem da Ásia — quando talvez fosse natural que se reclamasse alguma atenção para a obra neófito do autor —, Tribo esteve sempre votado ao ostracismo. Contudo, cinquenta anos depois de sua publicação, não obstante as negativas do autor, é um livro que poderia sair das sombras, até como objeto confirmador da singularidade do estilo de Campos de Carvalho. Um dos poucos comentários que permitiram, contemporaneamente ao seu aparecimento, que não passasse totalmente despercebido veio de Wilson Martins.

Apesar dessa zona de trevas, ou por ela mesma, pretendi tomar Tribo neste trabalho como objeto de análise. Embora o autor o negasse com veemência, foram as suas próprias palavras — “Tribo é uma espécie de resumo do que viria depois” — que me aguçaram o interesse. E, positivamente, elas não mentem: quando o escreveu, entre janeiro e fevereiro de 1952, Campos de Carvalho nele projetou

os sinais essenciais de sua literatura futura, embora seja provável que não tivesse, naquele momento, domínio preciso a respeito do que significava aquele exercício. Mas é provável que possuísse consciência de que empreendia a busca de um estilo próprio. Podia não saber exatamente qual era o formato desse estilo desejado; porém sabia que Tribo representava uma ruptura com o padrão que vinha praticando desde que publicara Banda Forra e se voltara, posteriormente, ao exercício de uma poesia, digamos mais conservadora ou, pelo menos, pouco audaciosa. Talvez as palavras do protagonista de Tribo, o narrador-personagem, Walter, possam servir como projeção desse ideal de autoria.

“Meu receio, ao tomar de novo da pena nesta clara manhã de janeiro, é haver perdido aquele élan que me vinha sustentando desde o início destas memórias imemoriais, e que me fazia desprezar, a bem da minha verdade, qualquer escrúpulo de ordem gramatical ou lógica, sentimental ou mesmo estética, para dizer só as coisas à maneira de um sonâmbulo ou de um surrealista ortodoxo. Acredito, aliás, que o surrealismo, sem os exageros de alguns de seus asseclas de menor talento, é a forma de arte que melhor condiz com meu temperamento situado entre o sonho e a barbárie do mundo real, entre a letra do Código e o mundo encantado da Poesia. Pouco a pouco me irei despindo do meu eu cotidiano e postiço, que me fazia escrever composições escolares e alguns sonetos ao modo de Camões, para escrever apenas à minha própria maneira e apenas para meu uso íntimo, como já o venho tentando fazer nestes últimos tempos.”⁹⁸

Pela lente do enunciador, Tribo é exercício de libertação, é ruptura, é, sobretudo, busca de uma nova forma de expressão. Se o intento foi alcançado, quem o demonstrará será a sua obra futura. E este é o principal motivo que orienta esta parte do trabalho: vislumbrar em Tribo o papel do palimpsesto sobre o qual foram gravados os principais traços de estilo de Campos de Carvalho. Seus livros mais divulgados, a meu ver, trazem sob a pele pegadas desse exercício anterior que lhes guia. Tribo afigura-

⁹⁸ Tribo, op. cit. p. 14.

se-me como uma espécie de prototexto, uma notação *avant-texte*, embora tais termos venham aqui como metáforas, já que, em sentido específico, servem somente como conceito da crítica genética.

Dentre os escopos que me permitem sustentar Tribo na categoria de notação primeira dos principais interesses literários de Campos de Carvalho, alguns, a meu ver, apresentam-se com maior visibilidade; a saber: o fato do livro ser um labirinto em sua constituição estrutural; a presença privilegiada do humor nonsense e da narrativa do absurdo; o fato de ser um texto não familiarizado com as regras canônicas do período em que apareceu; a frequência com que o tópos do *eu* arruinado pela experimentação do mundo aparece no livro; a expressão da sensibilidade individualista e do egotismo; a fixação no tom blasfemo.

A escritura labirintiforme, que é praxe na obra mais visitada de Campos de Carvalho, já está em Tribo, como uma barafunda de trilhos que parecem conduzir a lugar nenhum. Porém, esses caminhos tortuosos cumprem sempre o propósito de oferecer, com franqueza e simultaneidade, o riso aberto, o humor cortante e o absurdo sem limites. Mas essa franca tendência ao riso não vem sozinha e está constituída ao lado de seus opostos mais imediatos, que são o tédio, o desencanto, a amargura, o caos e o pasmo. É o riso amargo frente à existência fracassada, que tanto se distinguiu como tema na obra do escritor. Assim, Tribo se propõe como um texto de estilo audacioso, que persegue a blague, voa no delírio e deságua na tristeza. É literatura padrão Campos de Carvalho, expondo seu registro mais constante: o humor delirante que, mais do que fazer gargalhar, faz pensar — este o objetivo fundamental de sua constituição —; e que, permanentemente, encaminha-nos à face contraposta do riso, a angústia da vida sem saída.

Quanto a seu aspecto formal, Tribo é romance, novela, reunião de pequenos ensaios filosóficos fortuitos? O questionamento, claro, convém para que se diga que é um pouco de tudo isso. E, talvez, nada disso. Construído a partir de uma estrutura multiforme, empresta procedimentos principalmente da composição polifônica, contida nas formas romanescas já praticadas na tradição dos *Antigos* — Rabelais, por exemplo — mas que atraiu tanto os escritores quanto os teóricos do século XX. A

classificação “romance polifônico” categoriza relatos que não são redutíveis a uma única linha de desenvolvimento e pode ser encontrada em várias tradições literárias. Contudo é mais usual relacioná-la à passagem do século XIX para o século XX, no momento em que os rigores científicos da história do romance naturalista experimentam uma crise. Hermann Broch (1886-1951) é, por exemplo, um dos mais bem sucedidos na composição do romance polifônico moderno, enquanto que Mikhail Bakhtin tornou-se um dos teóricos mais perceptivos a investigar o gênero. Porém, isto não significa dizer que as tradições romanescas do realismo tenham desaparecido no romance polifônico. Ao contrário, elas se projetaram também ali, só que de outra forma.

O conceito de polifonia romanesca foi sobremaneira reforçado pelos estudos de Bakhtin, especialmente no ensaio que ele consagrou a Dostoiévski: “La poétique de Dostoiévski”. Para ele, o romance polifônico relaciona-se com a pluridiscursividade e também com o dialogismo. Nessa modalidade, várias personagens entabulam entre si uma relação de interatividade, e, por isso, interditam a hegemonia do narrador em relação a elas bem como a concentração de uma voz ideológica em uma só personagem. No romance polifônico as personagens são entidades autônomas em relação ao narrador (e também ao autor), sendo dotadas de identidade ideológica própria. O texto do romance polifônico se constrói a partir de uma teia complexa de relações dialógicas entre várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas, não implicando na exposição de um ponto de vista único, mas de vários pontos de vista e vários interesses autônomos. Na polifonia diferentes mundos, portanto diferentes pontos de vista e diferentes consciências, associam-se em uma unidade superior, que é a própria unidade do romance. Ao que tudo indica, a polifonia romanesca buscou ultrapassar e unir as fronteiras entre o romance antigo, as narrativas modelares do século XIX e a vanguarda literária do século XX. Por isso buscou percorrer os vários gêneros que, ao longo da tradição, serviram à literariedade: a novela, o romance, o conto, a poesia; apresentando igualmente outras categorias que não se inserem, necessariamente, no campo ficcional — a autobiografia, a memória, o diário, a profissão de fé, o ensaio filosófico. Tribo está inserido nessa pluralidade estrutural, porque persegue ser

multiforme e contempla, no geral, a intenção. Contudo, este é um tema que desejo focalizar ainda mais detidamente, e, por ora, retomo os principais processos de criação que já se pronunciavam no livro do qual me ocupo.

Também os desenhos do estilo insurreto que distinguiram Campos de Carvalho a partir de A Lua Vem da Ásia mostram já suas garras em Tribo: o louvor da sensibilidade individualista e do egotismo (que são pontos de vista sujeitos a serem lidos no recorte negativo⁹⁹); a inclinação anarquista, a anti-religiosidade de tom blasfemo, etc. Estão ali todos os expedientes que declaram, da parte do autor, o empenho em tomar o exercício literário como lugar para os temas interditos e polêmicos. Talvez no momento da criação de Tribo Campos de Carvalho já estivesse comprometido em infundir na sua literatura o espírito insurgente que tanto a distinguiu. Igualmente lembro o fato do autor ter pronunciado também o tópos do *eu* dividido, um dos temas marcantes de sua obra. Esse motivo literário que conduz Tribo teve em Campos de Carvalho um de seus expositores mais freqüentes. O testemunho do homem partido que o livro fornece é também, e antes de tudo, a exposição da consciência do ser universalmente combalido e discrepante; do homem que oscila entre o que é e o que não sabe que é; entre como está e entre como desejaria estar; entre o que vê e o que pensa; o que sente e o que não pode. Tribo parece ter sido a primeira experiência literária do escritor a concretizar a voz dessa primeira pessoa ensimesmada e insondável que se tornou obrigatória em todas as outras obras suas; essa primeira pessoa que é a porta-voz dos principais interesses que sustentam seus livros, a saber: o senso do individualismo e da liberdade do indivíduo; a aversão a tudo que é gregário; a recusa da ordem do Estado; o profundo sentimento de que o homem traiu sua vocação à liberdade e ao pendor humanista. Tudo isso ocorre de maneira primordial em Tribo, e, além desses aspectos, vários outros que poderiam servir como chave de leitura da obra. Dentre eles, uma questão que desloca o olhar sobre a obra para um terreno movediço: trata-se da averiguação das vinculações miméticas que o texto de

⁹⁹ Tanto o Individualismo como o Egotismo estão aqui no seu sentido doutrinário, no matiz desenhado pelos principais teóricos, dentre eles Stirner e Georges Palante. Um dos interesses deste trabalho é mapear em momento oportuno do texto a influência do Pensamento Individualista na obra de Campos de Carvalho, a meu ver, uma de suas fontes mais recorrentes.

Campos de Carvalho pode alcançar. Ou seja: a questão da concepção de relações entre a sua literatura e a realidade histórica que a contém.

Nesse sentido, creio que valha a pena arriscar um olhar referencialista sobre Tribo. Embora animada por influências a princípio arredias à perspectiva da literatura como projeção e interpretação realista dos fatos que a cercam, e se auto-intitulando inimiga da lógica, em muitos momentos a obra de Campos de Carvalho traduz aspectos que a ligam fortemente a realidades externas mais imediatas. No plano mais geral, especialmente a ordem mundial do século XX — centrada no terror e nas seqüelas da guerra —; e, no plano particular, nuances capitais da vida brasileira das décadas de 1950 e 1960. Assim como construiu um grito contra os horrores da guerra e do totalitarismo (temas pouco visitados na prosa brasileira do período, ao contrário da poesia), a literatura de Campos de Carvalho retratou também algumas peculiaridades da vida brasileira de então, mais especificamente, a meu ver, um traço complexo do inconsciente nacional: o mito do Brasil feliz, suas conseqüências desabonadoras e, claro, sua insustentabilidade. Embora seja sobremaneira complexo o terreno da crítica histórica (ou da análise contextual), não me é de todo reticenciosa a perspectiva de vislumbrar, sob certo ângulo, a narrativa de Tribo como um chiste contra o engano de *sociedade feliz*, que muito se projeta em nossa história, especialmente no tempo e contexto aqui enfocados. Creio mesmo que isto se repetiu em outros livros do autor. Embora não feche questão em relação à análise histórica, procurarei apresentar a abordagem do problema neste trabalho. Por ora, ensejo encaminhar-me a novas considerações a respeito da polifonia em Tribo.

2.2. Três ou quatro em um: construindo a narrativa polifônica

Em Os Testamentos Traídos, Milan Kundera, debate o problema da forma do romance em três momentos distintos da tradição romanesca — o *romance antigo*, o *romance do século XIX* e o *romance do século XX*. O que se coloca são as transformações do gênero ao longo da história e os paradoxos e parentescos entre as formas romanescas nesses períodos. O autor nos lembra, por exemplo, que “a arte

da composição complexa e rigorosa só se tornou uma necessidade imperativa na primeira metade do século XIX”¹⁰⁰. Contudo, suas reflexões nada têm a ver com a idéia de que a forma rígida do romance do século XIX tenha revogado a espontaneidade criativa do improviso e confinado a narrativa romanesca à camisa-de-força do método, prisão que somente seria anulada a partir da vanguarda modernista do século XX. Longe disso. O que é posto em evidência é que toda a liberdade criativa do romance do século XX muito tem a ver com o despojamento dos Antigos¹⁰¹, mas sem ter jamais prescindido da experiência do romance do século XIX. “O romancista de nosso século [o século XX], nostálgico da arte dos antigos mestres do romance, não pode retomar o fio onde ele foi cortado; não pode saltar por cima da imensa experiência do século XIX; se quiser reencontrar a liberdade desenvolva de Rabelais e de Sterne, deve reconciliar-se com as exigências da composição”¹⁰².

Em defesa do propósito de que a liberdade formal do romance do século XX projeta dialeticamente as experiências romanescas tanto da tradição dos *Antigos* como do século XIX, Kundera invoca a lembrança de Jacques le Fataliste, de Diderot. Com ela quer expor a necessidade da compreensão de que toda improvisação (à primeira vista anárquica e decomposta) pode conter o máximo cuidado arquitetônico, uma planificação complexa e rica, ao mesmo tempo livre e repentina, ao mesmo tempo calculada e premeditada. Faz ponderar que no livro de Diderot existe toda uma riqueza heteróclita; perceptível tanto a partir do momento em que o leitor se delicia com o fato de notar ali uma liberdade de composição (que desconsidera a regra da unidade de ação) quanto no fato de notar que a desordem pode resultar de uma construção calculada com finura e precisão.

“Para o romancista do nosso século [século XX], reconciliar a liberdade de Rabelais ou de Diderot com as exigências da composição cria problemas diferentes dos que preocupavam Balzac ou Dostoiévski. Exemplo: no terceiro livro dos Sonâmbulos, de Broch, que é um rio ‘polifônico’ composto

¹⁰⁰ Kundera, Milan – Os Testamentos Traídos – trad. bras. Teresa Bulhões C. da Fonseca / Maria Luíza N. Silveira, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1994, p. 17 a 19.

¹⁰¹ Ao se referir aos “Antigos” o autor está elencando Rabelais

¹⁰² Id. Ibid.

de cinco ‘vozes’, cinco linhas inteiramente independentes: essas linhas não são ligadas entre si nem por uma ação comum nem pelos mesmos personagens e têm cada uma delas um caráter formal completamente diferente (A – romance; B – reportagem; C – conto; D – poesia; E – ensaio). Nos 88 capítulos do livro, estas cinco ordens se alternam (...). O que levou Broch a escolher justamente [uma] ordem e não outra? O que o levou a escolher no quarto capítulo justamente a linha B e não a C ou a D? Não a lógica das categorias ou da ação, pois não existe nenhuma ação comum a essas cinco linhas. Foi guiado por outros critérios: pelo encanto da proximidade surpreendente das diferentes formas (verso, narrativa, aforismo, meditações filosóficas); pelo contraste das diferentes emoções que impregnam os diferentes capítulos; pela diversidade do tamanho dos capítulos. Na falta de outros, qualifiquemos esses critérios de *musicais*, concluindo: o século XIX elaborou a arte da composição, mas foi o nosso que conferiu a essa arte a musicalidade.”¹⁰³

Creio que o cruzamento do *romance antigo* com os rigores do *romance do século XIX* como perspectiva para compreender a vanguarda seja paradigma bastante adequado à observação dos procedimentos formais de Tribo. Tal parâmetro concorre para deslustrar a voz corrente — a meu ver infundada — de que Campos de Carvalho é um autor de “escrita automática”, cujos textos são “produto de um quase transe”¹⁰⁴, onde não há espaço para um trabalho minucioso de construção. Ainda que alguns comentadores compartilhem da opinião, instigados até por declarações lacônicas do autor¹⁰⁵, minha perspectiva é a de formular um juízo oposto. Creio que conceitos, por exemplo, como os de Milan Kundera a respeito do desenvolvimento da tradição romanesca e também os conceitos do dialogismo e da polifonia no romance constituem-se suportes adequados à defesa da premissa de que Campos de Carvalho foi um escritor sobremaneira atento ao constructo de suas obras, bem como ao diálogo com o grande tempo literário. Por isto julgo mais adequado o ler como um autor que dialogou

¹⁰³ Kundera, Milan – *Os Testamentos Traídos*, trad. bras. Teresa Bulhões C. Fonseca / Maria Luísa N. Silveira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

¹⁰⁴ *Espaço Aberto*, 1998, Globo News.

¹⁰⁵ Quando se trata do terreno dos testemunhos de Campos de Carvalho, todo cuidado é pouco. A excursão pelos depoimentos do autor a respeito de sua obra e de si próprio resvalam em toda a sorte de contraditos, dissimulações e jogos de cena. Como procurei explorar em momento específico deste trabalho, os testemunhos de Campos de Carvalho são um caso à parte, nem sempre compatíveis como ferramentas para o julgamento de sua literatura. Ademais, sabemos o quanto algumas escolas críticas recomendam as intenções do autor ou os seus juízos como ferramentas imprecisas para a análise da obra.

com o *grande tempo literário* e também com as *vanguardas* a vê-lo como alguém que precisasse “estar em transe para escrever”¹⁰⁶. Talvez o mesmo propósito que permitiu a autores como Hermann Broch a aproximação da lapidação formal ao ritmo caleidoscópico tenha animado a construção de Tribo. Muito do formato que serviu, por exemplo, aos Os sonâmbulos faz eco no texto de Campos de Carvalho. Na obra de Broch sua trilogia se desenvolve com a história de cada um dos romances se passando 15 anos depois do precedente (1888 / 1903 / 1918). No geral, as três composições não têm nenhuma interdependência, ainda que possuam alguma perspectiva de inter-relação. Como lembra Milan Kundera no excerto supracitado, o terceiro livro da trilogia — “Huguenau ou o Realismo” — constrói-se sobre cinco linhas narrativas totalmente independentes, constituindo-se como um exemplo loquaz de polifonia¹⁰⁷. Campos de Carvalho não se referiu a Broch em Tribo. Nem mesmo na abertura do texto, onde estão reverenciadas suas principais influências. Todavia Tribo se comporta como uma releitura do escritor austríaco Hermann Broch, que migrou para os Estados Unidos, onde morreu aos 65 anos.

Motivado pela identificação dessa profusão de gêneros que interagem, inclinei-me à percepção, em Tribo, de um conjunto de livros que poderiam ser a chave de sua composição. A saber: o Livro das Ficções, o Livro das Confissões e, associado aos dois, um terceiro *Livro*, que, embora exíguo, pareceu-me de igual relevância: o Livro das Poesias. Apesar de não indicarem fronteiras absolutamente definidas, esses *Livros*, como pontos de partida para a observação de Tribo, podem fornecer um suporte para a leitura do caleidoscópio que é a obra. Dessa forma, os 44 capítulos de Tribo podem, de acordo com o gênero que melhor representam, agrupar-se dentro de um todo de latitudes distintas, que dialogam permanentemente. Ao Livro das Ficções, por exemplo, podemos aglutinar quinze capítulos dos 44 que compõe a obra¹⁰⁸.

¹⁰⁶ A idéia do escritor em “transe” e da “escrita automática” são opiniões correntes na fala do jornalista Pedro Bial quando da entrevista de Campos de Carvalho para o canal *Globo News*.

¹⁰⁷ Na verdade, se assinalarmos com maior distinção as linhas narrativas do terceiro livro de Os Sonâmbulos poderíamos chegar a sete, posto haja a linha dramática (teatro) no capítulo 59 e também os aforismos no capítulo 65. Assim, a polifonia de Broch estaria aumentada na intersecção dos gêneros e categorias, constituindo-se a partir do romance, da novela, da reportagem, do poema, do ensaio, do teatro e dos aforismos.

¹⁰⁸ A título de registro, os capítulos que, dentro de Tribo, mais se voltam ao universo ficcional são os de números 3, 9, 11, 12, 13, 14, 18, 22, 25, 27, 29, 30, 32, 33 e 36.

Claro está que não é possível estabelecer, como já disse, uma fronteira rígida entre as partes. Os elementos de um *Livro* sempre se misturarão aos elementos de outro, terminando por constituir um só corpo indissociável. É o que ocorre também com as vozes dos personagens e suas trajetórias pela geografia da *tribo* de Tribo.

2.3. O Livros das Ficções

O fio condutor do que aqui chamei *Livro das Ficções* é a biografia de um herói desprovido de senso de convivência coletiva, avesso a relações sociais, e que vive enclausurado na mesmice de seus dias. É um misantropo nato, um neurótico que não se dá nem com a sombra — no caso, a imagem no espelho, com quem ele vive a contender —, que odeia os vizinhos da direita e da esquerda, mas transpira uma certa comoção dorida com os destinos calamitosos da humanidade: este sim o verdadeiro motivo do seu desencanto. Walter vive sozinho, é um eremita, não possui família ou amores, e sua companhia mais imediata é um esqueleto que ele fez entronizar em sua casa em solene ocasião. Não sabemos de onde Walter é, cremos ser cidadão do mundo, ou, em convicção mais aguda, pária da humanidade. Mas esse melancólico antropóforo, que vive a sofrer nas terríveis insônias as angústias abissais da noite, desfruta de muito boa vida na *tribo* que ele diligencia desprezar. É um dos insignes do lugar, embora não tenha se movido muito para tanto. Sua bonança e quinhão são gratuitos. Está instalado na prosperidade, não necessita qualquer trabalho para sobreviver, isso sem contar o fato de que recebe volta-e-meia as mais altas honrarias, homenagens e comendas que se possa imaginar. Já foi glorificado pelo Presidente da República, pelo Prefeito e até pelo Papa. Sabemos o porquê sem saber como: ao que parece, toda distinção alcançada é devida ao fato dele ter se tornado o poeta oficial do lugar, ao compor um famigerado e não menos prosaico hino desportivo. Vale o fragmento do capítulo que nos relata a proeza:

“A tribo de que não faço parte tem lá suas coisas interessantes, que bem merece que eu as retrate.

“Eu compus há tempo um hino desportivo, tão do gosto dos que ela tanto aprecia, e que eu gosto de ouvi-la cantar sob o sol da tarde, na praça regurgitante, em dia de festa. Começa assim:

'Umbanda surubiu Piranha

Socatu jurumirim petiba...

Sucupira! Sucupira!'

“Logo surge o orador oficial, seguido de outros oradores semi-oficiais, enaltecendo os manes da tribo, os seus heróis, as suas batalhas ganhas (as perdas não contam) e a figura máxima de sua história, que lhe governa os destinos na hora presente. Sob o sol que caustica — qual um crítico impiedoso — a turba ouve e exulta, clama e entra em êxtase, prorrompe em vivas e em brados terríveis, que nem por um instante porém alteram o curso do sol nem fazem ressurgir dos túmulos os mortos invocados. Sente-se no ar essa atmosfera de expectativa que afinal não espera por nada, pois tudo está previsto no programa, devidamente escrito e sublinhado, como todas as apoteoses que os homens erguem a si mesmos nas figuras de deuses e semi-deuses. Uma flâmula de várias cores, que o sol da tarde vai desbotando aos poucos, agita-se ao vento e segue-lhe todos os caprichos, e imantiza os olhares extáticos de toda aquela multidão que deixou em casa os seus problemas mais sérios e aparentemente sem solução.”¹⁰⁹

Logo vemos que o narrador-personagem Walter é protagonista de uma fábula construída sob os ditames do humor nonsense e do absurdo. Trata-se, em boa medida, do embrião de personagens futuras de Campos de Carvalho, cuja força se revelou imprescindível para a sustentação de narrativas como A Lua Vem da Ásia. Como o louco dali, o personagem do Livro das Ficções de Tribo é volátil e escorregadio, sendo, sem muita explicação, capaz de saltar da penúria para a opulência, do anonimato para a nomeada, voltando a ambos sem que nos apercebamos quando e por quê. Tanto que o leitor está

¹⁰⁹ Tribo, op. cit. p. 14.

à vontade para supor, se quiser, que, talvez, passe-se com ele a mesma coisa que ocorre com outros heróis de Campos de Carvalho: os acontecimentos extraordinários que ele relata podem não passar de fantasias que se vão entabulando por obra da loucura. É o que suspeitamos, por exemplo, quando Walter conta, na maior sem-cerimônia, no capítulo XXII de *Tribo*, intitulado “O Telefonema”, suas surpreendentes relações com ninguém menos que Sua Santidade, o Papa. De Roma, o Sumo Pontífice telefona e lhe propõe que aceite uma condecoração: a *Alta Comenda da Ordem de São Basílio*. Ele por sua vez nem dá muita confiança, pois que não seja de muitos consentimentos. Além do mais, somada à condecoração do Papa, já são 28 comendadorias com as quais outras autoridades (é certo que de menor importância) já o agraciaram; dentre elas, o Presidente da República, com a *Gran Cruz Comienda Estrellitas del Rosa* (recebida no bar do Felipe Matias) e a *Comenda da Ordem dos Castores Suícos*, prometida quando ele, o Presidente, o Prefeito e o hermafrodita Eliandro tomavam uma colossal bebedeira. Não obstante o descaso, Walter aceita a honraria papal. Somente não se dá por achado quanto à razão da excelsa distinção. Quem lhe esclarece o motivo é um seu padrinho Arcebispo, explicando-lhe que a causa do galardão não era outra senão o seu já conhecido talento de poeta.

“(...) interpelo meu padrinho sobre a razão desse telefonema quase divino, e sobretudo sobre os motivos que me teriam valido a Alta Comenda da Ordem de São Basílio, uma das mais altas, senão a mais alta (não sei bem) da corte do Vaticano.

— Pois então você não sabe? — exclama ele entre surpreso e indignado, levantando a mão em mais um benção extra. — Sua Santidade, que é também um poeta e faz lá as suas poesias (embora não sejam grande coisa, cá entre nós) soube de sua fama de poeta satânico e fez-se traduzir alguns de seus poemas mais famosos.”¹¹⁰

A essa altura, o leitor não se espanta com nada e o que vale é o sabor da aventura. A trajetória do livro não reclama linearidade e a forma pela qual é apresentada é suficiente para aceitar que o que ali

¹¹⁰ *Tribo*

vai é produto de imaginação delirante ou, se cabe melhor, uma história da ordem do faz-de-conta. Num ritmo caleidoscópico que sobrepõe vertiginosamente breves capítulos, o leitor acompanha o vai-e-vem do protagonista pelo mundinho da *tribo* em que ele está confinado. E o mundo do protagonista nunca é estático. Sua vida é um carrossel bastante mutável e se a ordenamos retrospectivamente saberemos que o Walter cidadão venerável e próspero, poeta oficial, comendatário de várias distinções nacionais e internacionais, amigo do Presidente, do Prefeito e do Papa, escritor plagiado no mundo inteiro e compositor local de hinos cívicos, já foi um João-Ninguém, um mísero poeta a procura de expediente que lhe mitigasse a penúria em que vivia. Walter é uma personagem da linhagem dos heróis bufos e esclarecer as transformações radicais experimentadas ao longo da narrativa não é tarefa que caiba ao texto e, muito menos, incite o leitor. Por isso, logo percebemos que cada disparate que compõe a sua biografia é também um desnudamento paródico do mundo que o cerca. Por isso, como no teatro popular do medievo, ele se assemelha aos bufões.

Quando, por exemplo, de sua pobreza, faminto e à cata de emprego, Walter se viu obrigado a uma sessão de rapapés com outro literato do lugar: o afetado e gordíssimo Poeta-paxá, um abominável vate oficial, que goza de prosperidade também toda protocolar. Inevitável não pensar no encontro do primo pobre e do primo rico da literatura: de um lado, o literato pomposo, em sua bazófia acaciana, inundado de retórica e pernosticismo; do outro, o poeta franco e ingênuo, vendo-se forçado a abdicar de talento e ideais, em nome de necessidades inadiáveis. É o mundo que exige do espírito (pelo menos aparentemente) augusto que se curve às fanfarronices do figurão. Nesse sentido do cotejamento entre poetas — cotejamento oswaldiano, pois basta lembrar o prefácio de Serafim Ponte Grande, para compreender a ira contra o escritor-bestalhão-oficial —, o Poeta-paxá encarna o poetastro adiposo e presumido, pronto a matar a literatura com suas tolices. Walter sabe disso, todos sabem disso, mas ninguém tem o que fazer. O Poeta-paxá espelha o mundo que o contém. A saída é suportá-los — ao Paxá e ao mundo —, na expectativa de dias melhores. Tanto que Walter irá ouvi-lo pacientemente em ocasião que necessitou procurá-lo. Paxá, acomodado em um magnífico gabinete onde examina as

últimas cotações da bolsa, toma chá fumegante, lê telegramas de Nova York e de Londres e atende a inúmeros telefonemas nacionais, internacionais e (como crê o visitante) até sobrenaturais. Depois inquirir Walter a respeito de suas leituras, prescrevendo-lhe obras de Péguy, Simone Weil, Jacques Maritain e, claro, admoestando-o:

“— Seus versos — dizia o enorme poeta (muito gordo) após dizer meia dúzia de desaforos ao secretário que confessara haver-se esquecido de algo importante que eu não consegui compreender o que fosse — seus versos não revelam nada de novo e ressentem-se ainda da falta de Deus, que é a grande presença e a razão única da Poesia maior”¹¹¹

Em seu escritório de “negócios não menos gordos”, o gordíssimo Paxá se define como um aedo “místico, atribulado pelos grandes problemas metafísicos”. Porém, Walter sabe que aquilo é “um misticismo à moderna, sem quaisquer preconceitos bíblicos, mais apegado às grandezas e riquezas terrenas do que às promessas feitas no Sermão da Montanha ou em qualquer outro sermão de qualquer vilarejo desconhecido.”¹¹²

O leitor voluntarioso torcerá para que Walter resista, seja um do-contrário e mande às favas o Paxá. Pressente-o avesso ao embusteiro; e talvez o imagine sensível às questões nobres da poesia e inimigo da literatura como meio de vida. Mas que não se iluda o leitor ingênuo. A julgar pelos acontecimentos futuros na vida do protagonista, esse Walter do *Livro das Ficções* é também um (aprendiz de) *herói sem nenhum caráter*. Tanto que não leva muito adiante sua luta literária. Logo na primeira oportunidade, agarra-a pelos cabelos, e, sem que haja, como já se disse, necessidade de explicação, iremos encontrá-lo instalado na prosperidade, também ele poeta oficial, gozando da boa vida de autor de hino oficial da *tribo* e recebendo comendas da mais elevada ascendência, ainda que não estejamos certos de que tudo isto de fato ocorreu. Mas se ocorreu, onde se escondeu, então, o rebelde que dizia

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

não pertencer à *tribo*? Se era um insurgente, se tinha olhar arguto para perceber que o Poeta-paxá não passava de um falsário, não está traindo a própria consciência ao se tornar comendatário e autor de hinos oficiais? Se se julgava um pária por opção, como é que foi tornar-se também poeta oficial? Mudou de opinião? Traiu seus princípios? O fato é que esses questionamentos não têm lugar no caleidoscópio que é o *Livro das Ficções*. O leitor já abraçou o divertido jogo ficcional proposto pelo narrador e partilha as aventuras vividas pelo personagem, que as relata com espontaneidade cativante, sem colocá-lo na condição de herói ou vilão. Como o Lazarillo, Pantagruel, Leonardo (o sargento de milícias) ou o Macunaíma, Walter vive seus apuros, suas glórias, mas não está muito interessado em fazer disso uma carta de fiança. O leitor também não dá a mínima e apenas se delicia com a desenvoltura do personagem, que, além de privar do Papa, ser afilhado de Arcebispo aspirante a cardeal, toma carraspanas no Bar do Felipe Matias em companhia do Presidente da República. E se temos que nos surpreender com mais alguma coisa, que fique por conta do mimo literário o consagrou — “Umbanda, Surubiu, Piranha / Socatu jurumirim petiba... / Sucupira! Sucupira!” — ou dos sucessos que ainda estão por vir.

O *Livro das Ficções* sempre se reafirma no tom humorístico e no disparate. Por isso, o mundo de delírios não se esgota. Ao lado dos episódios já reconstituídos há também várias outras ocorrências de semelhante estirpe a povoar a vida desse herói truão. Ora a experiência de ter recebido como hóspede em sua casa o terrível Duranti — assassino confesso da família, “composta da mulher, três filhos, um cunhado, duas cunhadas e três sobrinhos, que viviam à sua custa, tendo-os depois enterrado no fundo do quintal” —, ora dispondo-se à apreciação jurídica dos “estatutos sociais e morais” do *Clube das Onze Mil Virgens*, instituição fundada pela tia do protagonista (Carolina) juntamente com o hermafrodita Escapulário (sócio honorário e correspondente) e com o beneplácito do Cardeal Rosas y Rosas. A essas extravagâncias se juntam outras igualmente desarrazoadas, como a compra do esqueleto antigo (o “ícono”) em um belchior e a cerimônia de entronização da peça na casa: “uma idéia [que]

não é original nem espalhafatosa (outros, como Trimalchão, já a tiveram antes de mim) mas pelo menos me parece útil e necessária”.¹¹³

O humor delirante que aparece nas outras obras de Campos de Carvalho nasce, a meu ver, no *Livros das Ficções* de Tribo. É ali que se insinua o divertido xadrez do autor: lendo-o não sabemos muito bem quem é que perdeu o juízo e o contato com a realidade — se os tipos que aparecem à socapa na vida dos protagonistas, se os próprios protagonistas ou se todos, inclusive os leitores.

Arrematando essa algazarra de comicidade, o *Livro das Ficções* tem no capítulo XXXVI (“Alcibíades, o gago”) o seu termo. É o capítulo que narra a última visita do herói ao amigo Alcibíades, um humorista que o recebe, às portas da morte:

“O triste humorista recebeu-me em seu quarto de enfermo, caiado de pouco, onde aguarda a morte de u’a maneira quase franciscana. (Sei que a expressão é um lugar-comum, mas também a morte é um lugar-comum, e assim ficam elas por elas). Veste um pijama azul e roxo — típico pijama de humorista, para fazer-se engraçado até no sono — e o roxo das olheiras na face macerada fá-lo ainda mais cômico à primeira vista, como se já estivesse preparado para entrar no picadeiro.

— Você não sabe o que é um câncer na alma, meu velho, mais do que no próprio corpo! — diz-me estendendo a sua mão cadavérica, já pertencente mais ao outro mundo do que a este em que nos encontramos pela última vez. — É de amargar!...

“(...) meu amigo Alcibíades, repleto de câncer e de maconha, jaz enfim deitado num divã a um canto da sala, vencido pelo cansaço e pelo mistério da alucinação, os olhos desmesuradamente abertos para um mundo estranho a este nosso pobre mundo sem grandeza.

“Ao retirar-me, pé ante pé, tenho o cuidado de por sobre seu peito arquejante um ramo de flores já meio murchas, que feneciam num vaso sobre o toucador, para que ele saiba, ao despertar, que eu continuo ainda como seu amigo e que já o considero de certo modo como a um morto, o que não deixa de ser um elogio.”¹¹⁴

¹¹³ Tribo, op. cit. p.14.

¹¹⁴ Id. Ibid.

No fragmento, o humor sem medida dá lugar à melancolia — também um traço de estilo que se sobressai em Campos de Carvalho —, alicerçada na idéia da morte, que sempre reafirma a estupidez da vida. É Campos de Carvalho nos seus melhores momentos de sarcasmo e desencanto. Nos seus melhores momentos de Campos de Carvalho.

2.4. Onde está o riso?

Nas breves alusões a respeito do constructo cômico, a Poética e a Retórica aristotélicas afirmam que são matérias de sustentação do cômico aquelas de natureza infamante. Porém advertem que nem tudo que é ignóbil deve servir ao riso. Dependendo de sua extração e natureza, as matérias baixas servem mais ao horror do que à graça. “A Comédia é Imitação dos Piores; não segundo todo gênero de vício, contudo, ainda que o Ridículo tenha origem no Feio. Pois o Ridículo é, por certa convenção, erro e feiúra sem dor e com o mínimo prejuízo; e a face deformada, distorcida sem dor, surge imediatamente como ridícula.¹¹⁵” Contudo, a dificuldade de se estabelecer o que é exatamente “uma deformidade sem dor” levou o próprio Aristóteles, na sua Ética em Nicômaco¹¹⁶, a colocar em dúvida se se pode mesmo definir o que seja o ridículo, especialmente porque muitos riem de coisas, na verdade, dolorosas. A resposta a si próprio veio no mesmo livro, na alusão a que algo pode ser doloroso para alguns sem que seja para outros, e o que determina isto é a disposição dos ânimos em cada audiência.

Na leitura que Emanuele Tesauro, no século XVII, fez do riso segundo Aristóteles, há o apontamento de que o cômico muitas vezes se origina de coisas dolorosas ocorridas a alguém, mas um ânimo gentil nunca rirá de uma deformidade que cause desonra; ao contrário do ânimo sem compaixão que fará com que lhe pareça o sofrimento humano um divertimento. Exemplificando a diferença, Tesauro lembra Tibério: Estando este a acompanhar um cortejo fúnebre, viu um bufão que segredou algo ao morto. Inquirindo-o sobre o que dissera, Tibério recebeu o esclarecimento: o bufão dissera ao

¹¹⁵ apud Tesauro, Emanuele – Tratado dos Ridículos, Campinas, Cedae/ Unicamp, 1992.

morto para levar um recado a Augusto: “Tibério nunca paga os seus legados”. Ao motejo, Tibério respondeu subitamente assassinando o bufão, mas não sem antes recomendar que ele fosse levar pessoalmente a mensagem. Para Tesouro, a histrionice do bufão é verdadeiramente uma facécia enquanto que a resposta de Tibério é uma caçoada cruelíssima que jamais faria rir a um discreto, posto se deva prescindir dos chistes advindos do horror e permitir somente a deformação sem dor, assegurando “que se filosofe com altivez sobre as matérias abjetas”. Como podemos notar, suas considerações a respeito do riso e da constituição do ridículo vêm na trilha de Aristóteles: o “Tratado dos Ridículos” é, em essência, a releitura dos momentos concernentes aos problemas da Comédia na Poética e na Retórica; se algum desvio há em relação a Aristóteles, fica por conta do fato de Tesouro estar inclinado a considerar, apesar de alguns senões, o gênero dos ridículos como um engenho não menos elevado do que os outros¹¹⁷.

Nem sempre a visão aristotélica do riso foi tomada como definição irreparável. Há quem nela veja um interesse prescritivo em relação ao tipo de riso que se pode autorizar (de acordo com interesses de ordem moral, social ou ideológica), e, por conseguinte, o riso que deve ser recusado, por se tratar de uma ameaça: uma clara intenção de pautar as maneiras de rir, tanto na vida quanto na arte. A leitura que Georges Minois faz de Aristóteles não é tão afirmativa quanto a de Tesouro. Na História do Riso e do Escárnio¹¹⁸ Minois apresenta uma abordagem do riso entre os gregos e advoga que, ulteriormente à comédia desabrida e ao riso desmedido em Aristófanes, houve o momento da domesticação do riso perturbador, onde Platão e Aristóteles entram como artífices desse refreamento. Para Minois, Platão foi quem primeiro sistematizou “uma argumentação de princípio contra o riso” no período posterior a Aristófanes. O riso picante parecia perturbador ao filósofo e, “com Platão, o riso domesticado, reduzido a um magro sorriso, é limitado a um uso parcimonioso a serviço da moral e do

¹¹⁶ Apud Minois, Georges – História do Riso e do Escárnio, trad. bras. Maria Elena O. Ortiz Assumpção, São Paulo, Editora da Unesp, 2003.

¹¹⁷ Como sabemos, Aristóteles considerava a Comédia um gênero literário inferior à Tragédia.

¹¹⁸ Minois, George – História do Riso e do Escárnio, trad. bras. Maria Elena O. Ortiz Assumpção, São Paulo, Editora Unesp, 2003, p. 69 a 76

conhecimento. O riso arcaico, barulhento e agressivo, está domado; desse mal, é preciso fazer um bem, como de um cão selvagem se pode fazer um cão de guarda.”

Aristóteles, homem prudente, não apreciava nem recomendava a rabugice como substituta do riso, mas sua aceitação em relação a ele também não inclui a comicidade imoderada. O riso dos indiscretos e dos bufões é condenável, e toda uma casta de *clowns*, histriões e animadores são vistos como tiranos do riso. Sendo assim, um dos aspectos mais relevantes da visão aristotélica sobre o riso é a recomendação do mesmo com parcimônia. Aristóteles, efetivamente, classifica o gênero cômico como um gênero inferior ao trágico, destacando na Poética que “a Comédia quer representar os homens inferiores, enquanto que a Tragédia quer representá-los superiores aos homens da realidade”. Para Minois, a definição de que o risível é a exposição de “um defeito e uma feiúra sem dor nem dano” é igualmente negativa.

Em face a tão variada perspectiva de focalização do riso, e de seu papel na constituição do texto literário, como poderíamos pensar o humor de Campos de Carvalho em Tribo? Ou ainda: qual é o lugar de seu riso dentro da tradição literária e qual o alvo desse desejo de fazer rir? Respondendo em parte a questão, é de se notar que Tribo possui várias sendas que encaminham ao humor e também muitas declarações de princípios a respeito do riso. Assim sendo, faz-se necessário observar mais de perto alguns desses aspectos e procedimentos. Como sugestão à observação de alguns aspectos da comicidade em Tribo, faço destacar dois extratos de intenção cômica no livro: 1º) a presença da categoria do ridículos, que, a meu ver, visa o riso a partir da abordagem do caráter; 2º) a presença da bufonaria que usa o riso como mecanismo de exposição da vida gregária, submetida pelo pernosticismos das relações sociais. É o que pretendo, brevemente, explorar a seguir.

2.5. Os ridículos

No Tratado dos Ridículos Tesauro diz que as deformidades que podem servir como matéria do cômico se referem às categorias das deformidades físicas e das deformidades morais¹¹⁹. No campo das deformidades morais cabe lembrar que todo vício, da mesma forma que as virtudes, cumpre estar entre dois extremos, sendo que em um deles está o vício mais vil e vergonhoso e no outro aquele que o contrapõe. Não se trata, evidentemente, de categorizar o “melhor vício”, mas sim de marcar a abjeção mais adequada ao ridículo; aquela que serve à exposição da “deformidade sem dor”. A ambição, a tirania e a escravidão são, por exemplo, deformidades relativas à Honra, porém não ocupam o mesmo lugar. A ambição e a tirania supõem vícios associados à força, enquanto que a escravidão é relativa à impotência. Assim, ainda que viciosas, as primeiras apontam para a energia e a altivez e a última para a fraqueza; e, estando a fraqueza na fronteira máxima da ignomínia, serve ao ridículo mais que as outras. Da mesma forma se contrapõem os temerários e os covardes¹²⁰: a covardia é matéria do ridículo, posto seja a temeridade suposição de astúcia e desprezo ao perigo. Ridículo é o adulator e não o traidor: a adulação nasce do coração vil enquanto que a traição, apesar dos horrores que pode conter, nasce do orgulho. Atendem aos mesmos lineamentos as coisas relativas à Fortuna: mais vil é a avareza do que a prodigalidade — o avaro é sempre ridículo, tal qual o ladrão furtivo. Contudo, não significa dizer que a traição, a tirania, a astúcia, a temeridade sejam dignas da discrição. Elas apenas não se constituem matéria adequada ao riso sem prejuízo, à deformidade sem dor, estando, pois, mais talhadas ao horror que ao cômico. Completando a genealogia das deformidades morais, Tesauro toma a devassidão e a desonestidade como vícios ligados à intemperança. Mais vergonhosos se tornam esses vícios quando se conjugam a outros mais servis, como aqueles que, por recompensa, vendem a própria honestidade. Para Tesauro, a devassidão e a desonestidade são os assuntos mais próprios à comédia, porque têm a finalidade de fazer rir por intermédio dos objetos mais vis. “Todos os outros Objetos referidos provocam um riso temperado e quase misturado com o sério, mas estes dois, vindo representados nas

¹¹⁹ Tesauro subdividiu as deformidades morais em deformidades relativas aos campos da Honra, da Fortaleza, da Amizade, da Fortuna e da Intemperança.

¹²⁰ A temeridade e a covardia são vícios relativos aos domínios da Fortaleza (Cf. nota anterior).

Narrações ou nos Motejos, provocam aquele riso imoderado e gargalhante que os latinos chamam Cachinnus¹²¹, quase que a alma deseja sair de sua sede para aplaudir aquele que raciocina.”¹²²

Numa perspectiva mais relativa que absoluta — mais de analogia que de exemplificação —, podemos supor em Tribo muitos princípios cômicos que atendem ao programa da “deformidade sem dor”. No livro, o domínio geral é o da exposição, normalmente por meio de ironias e recriações paródicas, de personagens que são alvo de zombaria, e se discordância há em relação ao riso platônico uma delas é o desnudamento das figuras públicas como motivo do riso. Vale a observação de um excerto que exemplifique a inclinação do texto à ridicularia. É o capítulo XII do *Livro das Ficções* de Tribo, intitulado “Tertúlia sob o sol”.

“Encontro-me, à porta de casa, com o prefeito e o presidente da República.

— Oh, como então o Sr. mora por aqui? pergunta-me o presidente, com aquele seu sorriso encantador, que por seis vezes seguidas o levou à presidência do maior país do mundo. — Eu estava mesmo querendo encontrá-lo para fazer-lhe entrega da Gran Cruz Comienda Estrellitas del Rosa, já que o Sr., pelo que sei, não seria capaz de ir a palácio por um motivo tão insignificante...

— Realmente o motivo não é muito significativo — ponderei eu, timidamente. Mas é que...

— Acontece que se trata aqui justamente de... — lembrou o prefeito, por detrás de sua gravata azul brilhante e do seu indefectível cravo à lapela.

— Quanto a mim — atalhou o presidente — penso que...

“E nesse tom cordial e ao mesmo tempo solene, a conversa tomou vulto e entrou a considerar os assuntos mais transcendentais, como sói acontecer sempre que se encontram um prefeito, um presidente da República e um modesto escritor de obras-primas numa praça inundada de sol, em pleno sábado à tarde. (Aqui esclareço que a insígnia de Gran Cruz Comienda etc..., a ser-me conferida, fora objeto de recente deliberação do Congresso Nacional e da mais alta Corte de Justiça do país, pelos relevantes serviços por mim prestados à causa pública com a autoria da letra do hino desportivo atrás citado).

¹²¹ Gargalha. Cf. Tesouro, Emanuelle, op. cit. p.96.

¹²² Id. Ibid.

“Mas, aproveitando-me da audiência inesperada e do tempo inutilmente perdido — eu que ia justamente cortar o cabelo e fazer a barba — pus-me, com o devido respeito, a indagar de Sua Excia. sobre o andamento dos negócios públicos e sobre as perspectivas que se ofereciam ao seu governo etc. etc. etc.

“Foi então que vim a saber que quase tudo, como sempre, ia às mil maravilhas, como não podia deixar de ser, e que a grande crise que assolava todo o país, de norte a sul, de leste a oeste — crise de pão, de habitação, de leite, de escolas e de tudo mais que se pudesse imaginar — não passava de intriga da oposição e de falta de assunto de alguns jornais sensacionalistas, vendidos ao capital estrangeiro. Ainda agora, por exemplo, estava o governo a braços com a grande obra do aterro de enorme faixa do Oceano Índico, que era patrimônio privado do Estado, e sobre o qual se levantaria no futuro o fabuloso Estádio dos Caracóis (o maior do mundo) destinado a competições desportivas e políticas, e bem assim a enorme Catedral de São Jorge a Cavalo (também a maior do mundo) edificada segundo planos e plantas deixados por Michelângelo expressamente para esse fim.

“No setor da instrução pública, embora o país já contasse com um coeficiente quase diminuto de analfabetos (97,3%, segundo as últimas estatísticas) não eram menores os esforços despendidos pelo governo no sentido de solucionar para sempre a carência de escolas nos sertões e mesmo nas grandes capitais, como bem o demonstrava o recente decreto mandando dar o nome de S. Excia. e sua esposa ao grupo escolar do bairro das Acácias, ainda há pouco inaugurado. Cogitava-se também, como estímulo às novas gerações de escritores, da instituição de um grande prêmio (o maior do mundo, naturalmente) à melhor obra escrita sobre as realizações do atual governo, obra essa que ainda seria proposta, pela Academia de Ciências e Letras Políticas, como concorrente ao Prêmio Nobel de Literatura para o ano de 1.95... ou o de 1.95...

“Falou-se ainda, casualmente, sobre o papel que à polícia incumbe desempenhar nos governos realmente fortes, no sentido da manutenção da ordem pública e privada e na intransigente defesa das instituições políticas em vigor, que, como não podia deixar de ser, eram também calcadas sobre o que de melhor se havia experimentado no mundo inteiro, em todos os tempos. Sobre o papel da Justiça como auxiliar da polícia política, falou-se muito pouco, mesmo porque o calor era demais e S. Excia. não se sentia muito bem, apesar de eufórico como sempre.

“O prefeito, com o indefectível cravo à lapela, tentou delicadamente interpelar-me sobre o alcance do meu último livro no prelo, a respeito do qual já se haviam manifestado alguns jornais da oposição — mas o calor era realmente forte e fui eu quem desta vez teve que interromper o fio da conversação para limpar o suor que me escorria pelo rosto e praguejar contra o sol implacável.

“À pequena distância, um grupo de secretas de S. Excia., com ar de secretas, distraía-se com o jogo da ronda, e de vez em quando soltava gargalhadas estrondosas que faziam vibrar o ar da enorme praça e dos quarteirões vizinhos, para não dizer do Universo inteiro.

“— Mas, quer dizer que... — arriscou-se o presidente, com seu olhar matreiro e fino, imortalizado em milhares de retratos e cartazes pregados em todas as paredes e muros do país.

“O prefeito empertigou-se todo, numa atenção sobre-humana, à espera da resposta decisiva que pudesse partir de mim, naquele instante único para os destinos da nacionalidade. Mas eu, sob o sol cada vez mais intenso, limitei-me a convidá-los para tomar uma cerveja na primeira esquina, no antigo bar do Felipe Matias.”

Em relação à apresentação das deformidades morais dos personagens, o texto está bastante referendado nos paradigmas estabelecidos por Tesauro no “Tratado dos Ridículos”. Em “Tertúlia sob o Sol”, faz-se presente, a todo momento, a composição do cômico a partir das ignomínias da devassidão e da desonestidade, e também seus correlatos como a mandriice e o jogo das conveniências. Nesse e em outros momentos do livro basta lembrarmos, por exemplo, personagens como o padrinho Arcebispo, o cômico Teódulo, a tia Carolina, todos representativos das deformidades morais que servem ao ridículo. O padrinho Arcebispo, por exemplo, disposto a tudo para se tornar Cardeal, atende perfeitamente a esses propósitos. Sua obsessão pelo cardinalato faz com que ele, pela voz do narrador, apresente-se ao leitor portando suas indefectíveis armas, que são a chantagem, a habilidade maliciosa, a dissimulação etc. Mesmo seu bom sucedimento vindo com a púrpura cardinalícia é suspeito, já que a ascensão ao posto se deu pela morte acidental do Cardeal Rosas e Rosas, desastre que não deixou de lançar alguma suspeita sobre ele.

“Com a morte súbita do Cardeal Rosas e Rosas (que escorregou numa casca de banana e fraturou o crânio) meu padrinho arcebispo foi finalmente elevado à dignidade cardinalícia, após uma demoradíssima espera de mais de cinco anos. As más línguas chegaram a propalar que foi meu padrinho quem pôs à frente do ilustre prelado — que contava com 97 anos de idade — a casca de banana fatídica, quando da visita anual deste ao seu palácio de mármore de Carrara; mas eu, que conheço bem meu padrinho, posso garantir que ele seria incapaz de um gesto tão deselegante e perigoso, pelo menos nas condições em que se deu o acidente.”

Mas em Tribo também se instalam deformidades que servem à fabricação do cômico em outros recortes; matrizes humorísticas de outras tradições, como a constituição truanesca do protagonista Walter no Livro das Ficções. É o que veremos a seguir.

2.6. A bufonaria

Nas primeiras considerações a respeito do protagonista do Livro das Ficções de Tribo procurei duas perspectivas como lentes de observação do herói: a personificação, tal como em A Lua Vem da Ásia, do alienado divertido — que justifica o fato da personagem vivenciar inúmeras situações improváveis e discrepantes (ser rico e pobre; anônimo e notável; sapiente e simplório) —; e a moldagem do herói truão, personagem da estirpe dos bufões das comédias antigas e das farsas medievais, que, a partir dessas tradições, alargou seu espírito até a vizinhança com os pícaros e os anti-heróis de várias linhagens em diferentes momentos da tradição. Claro, essas aproximações expressam mais o ângulo do contraponto e da analogia que propriamente o da descendência direta. Embora Walter traga em si matizes de vários truões da literatura, não há razão para associá-lo diretamente aos pícaros como o Lazarillo e o Estebanillo ou mesmo aos malandros como Leonardo e Macunaíma. Os traços que os unem são remotos. A aproximação, por exemplo, com a bufonaria tem mais respaldo no sentido que Mikhail Bakhtin¹²³ atribuiu do que propriamente com uma gênese específica de personagem com a

¹²³ Bakhtin, Mikhail – Questões de Literatura e Estética, São Paulo, Unesp, 1994.

qual ele deva ser cotejado. Assim, a inclinação em aproximá-lo ao bufão justifica-se mais pela natureza de seu viver o mundo e suas percepções rebarbativas da *tribo* à qual está confinado. Um dos aspectos que o aproxima, sem dúvida, do bufão é o fato dele ser todo exterior, de sua experiência de vida ser a da exterioridade, posto esteja o tempo todo se despindo — frente ao leitor e frente à vida —, e, ao mesmo tempo em que o faz, desnudando por completo a fraude que é o mundo e o mundo da *tribo* que o encerra. É isto que determina, à luz do pensamento bakhtiniano, a linhagem dos bufões. É isto que sugere, pois, algum parentesco de Walter com ele.

Os caminhos escolhidos por Mikhail Bakhtin para a análise do papel do *bufão*, do *bobo* e do *trapaceiro* no romance são multidirecionais, e nem sempre são consonantes com todas as tendências da crítica literária. Ao considerar a influência desses personagens, Bakhtin parece ter aderido mais significativamente à análise que leva em conta os problemas da autoria e da intenção do autor. Tanto que se dispôs a ver no bufão e no bobo “máscaras que vêm em socorro do romancista”¹²⁴, estabelecendo uma ponte entre o personagem e as posições do autor. Lidas sob um certo recorte, tais palavras apontam para a compreensão da personagem como voz que, no texto literário, pode falar com e pelo autor. É um ponto de vista. E, como tal, não se propõe como definitivo.

Embora as divise já na tradição dos *Antigos*¹²⁵, Bakhtin destaca as presenças do bufão, do bobo e do trapaceiro no contexto do medievo, mais especificamente nas manifestações folclóricas de caráter satírico e paródico e também nas literaturas das camadas sociais desprestigiadas. Nesse contexto, alguns traços decisivos na constituição dessas figuras se sobressaem: 1) o fato delas possuírem grande proximidade com o perfil da vida exposta e pertencerem visceralmente ao espaço da praça pública (é através dessas personagens que se cria a exteriorização do homem por intermédio do riso paródico); 2) o fato dessas personagens serem figuras de representação: elas “não são deste mundo”, não podem ser entendidas literalmente, pois sua existência tem um sentido figurado: é um reflexo de outra existência,

¹²⁴ Bakhtin, Mikhail, op. cit. p. 105

¹²⁵ “(...) longe de serem novas [as personagens do bufão, do bobo e do trapaceiro] eram conhecidas desde a Antiguidade e o Oriente Antigo”

posto existir seja para elas representar um papel. Por isso, esses personagens, sobretudo o bobo e o bufão, têm privilégios especiais, e uma das prerrogativas mais fundamentais que as suas máscaras permitem é um direito excepcional — extensivo ao autor —, que é o direito falar parodiando (de conduzir a vida pela essência que há nos palcos teatrais), de ser a voz paródica que pode confundir, arremedar e hiperbolizar a vida. Essas personagens não escondem nada de si, mas também não escondem nada do mundo. Refletem a vida e o resultado disso acaba sendo toda espécie de denúncia contra o “convencionalismo pernicioso e falso das relações humanas”. Nos *fabliaux* e nos chistes, nas farsas, nos ciclos paródicos e satíricos realiza-se uma luta contra o fundo feudal e as más convenções; contra a mentira que impregnou todas as relações humanas. “À mentira pesada e sinistra opõe-se a intrujice alegre do bufão, à falsidade e a hipocrisia vorazes opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo, e a tudo o que é convencional e falso a forma sintética da denúncia (paródica) do bufão.”

Embora não seja uma determinação incutir em Walter *ipsis litteris* a genealogia dos bufões, talvez não seja excessivo considerar que muitos dos traços vislumbrados neles estejam matizados nesse personagem do *Livro das Ficções*. Como já foi dito, o riso em Campos de Carvalho sucede de várias matrizes, e, entre as mesmas, está, sem dúvida, a constituição das personagens; que são os sujeitos fundamentais do programa humorístico do escritor. Em *A Lua Vem da Ásia*, por exemplo, quase tudo se passa dentro de um quarto de hospício, dentro da mente de um maluco que está ali retido, ou, mais precisamente, dentro da personagem; em *O Púcaro Búlgaro* idem: tudo — literalmente — se passa num minúsculo apartamento e se há vida e ação ela está no protagonista; em *Tribo* a *tribo* de Walter está quase toda num só bairro ou até nuns poucos quarteirões, mas sobretudo nele. Assim, Campos de Carvalho sintetiza o mundo grande em seus protagonistas; e eles, trazendo o mundo em si, acabam se tornando a representação do próprio. Não admira que sejam, dentre todos os expedientes de sua constituição humorística, os suportes essenciais.

Por outro lado, esse escopo cômico que são os protagonistas traduz-se também como base para a construção de um discurso combativo — como diz Bakhtin, discurso do personagem extensivo ao autor —, já que o resultado das intervenções dos mesmos é o desnudamento dos convencionalismos perniciosos da vida que os cerca. Como prevê a sistematização bakhtiniana para o papel do bufão, o protagonista Walter pode funcionar como a máscara para uma autoria pessoal. Apesar de contrariar algumas tendências da crítica, a procura de um vínculo fundado na exterioridade e no autor encontra, a meu ver, algum respaldo em Tribo. Especialmente por dois motivos: as marcas do apelo autobiográfico (comum nas obras de Campos de Carvalho, a julgar pelos testemunhos do autor); e uma possível projeção, na obra, do contexto histórico-sociológico no qual ela se produziu. Para tratar da primeira questão (a autobiografia), reservo a parte que focaliza o *Livro das Confissões*; para a segunda, o item que se segue.

2.7. O mito do Brasil feliz

Diferentemente de *A Lua Vem da Ásia*, Tribo impõe ao protagonista uma geografia mais restrita. Embora o substantivo que dá nome ao livro produza o efeito metonímico de país ou sociedade, o ambiente é o de uma única cidade, senão o de um bairro, com seus limites bem definidos: a casa, a janela para a rua, a praça, o bar do Felipe Matias — o mundinho, enfim, do narrador-personagem que assiste a vida que passa. O Presidente da República, o Prefeito, o humorista gago Alcibíades, o hermafrodita Eliandro, o assassino Durante, o tio Arcebispo, o ex-craque Bertúcio, a tia Carolina, o filho do Felipe Matias, o Núncio Apostólico, todos fazem parte da *tribo* e, de algum modo, ainda que para seu desconforto, da vida do narrador. Há, é bem verdade, os outros 50 milhões de habitantes do lugar. Mas esses são só de longe referidos. Muito embora saibamos que o protagonista priva do Papa, e de outras celebridades mundiais e locais, sua vida está atada à *tribo* e, dentro dela, a um grupo bem definido, um microcosmo que é o núcleo onde tudo se sustenta. O locus é, então, doméstico. Esta é uma das diferenças com a geografia de *A Lua Vem da Ásia* que, apesar de se passar nos limites de um

manicômio, estende-se pelo mundo, indo da Europa ao Oriente, sem imposição de limites ou de cronologia. Em Tribo isto não ocorre. A geografia e o tempo se mantêm, o que inspira dizer que o livro é mais local e que talvez tenha relação mais imediata, e mais datada, com o contexto que o abriga e com ambiente histórico onde foi criado.

Se pensarmos nas análises mais habituais da obra de Campos de Carvalho, e nas fontes de influências que sobejam em seus livros — inclusive em Tribo —, a proposição de uma abordagem histórico-sociológica como chave de leitura pode parecer pouco adequada. Mais do que o ambiente externo, os livros do autor parecem mesmo fundados nos domínios do subjetivo; mais precisamente na angústia do *eu* inadaptado. Ainda que não prescindam de todas as causas exteriores, eles têm como raízes razões metafísicas e/ou transcendentalista, e não o empirismo de natureza social, política ou cultural. O *eu* em crise, que é tópos na obra do autor, não é propriamente o do ser amofinado (apenas) por uma ordem institucional. Seu infortúnio tem endereço em outras latitudes. Está, por exemplo, no *spleen* romântico, no pessimismo decadentista e no niilismo, matrizes que orientaram muitos autores do século XX e que são fontes (declaradas) de influência de Campos de Carvalho.

Contudo, não é de todo improvável que se admita em Tribo — e não se trata, aqui, de imputar ao livro o confinamento da historicidade — uma narrativa que projeta em si algo da sociedade brasileira de meados do século XX, independentemente de leituras que se orientem para outras direções. O leitor que busca a referencialidade — como quer a crítica mimética — poderá discernir (em momentos como “Tertúlia sob o sol”) pontos de contato com uma determinada realidade, e talvez se encaminhe ao jogo da construção de um referencial externo na vida brasileira dos anos 50.

Desses parâmetros, certamente procederão muitas questões — A indignação do narrador-personagem diante do que vê é um sentimento típico de um brasileiro (crítico) do período em que o livro foi escrito? É um estado de espírito do autor em relação à sociedade que o cerca? É a resposta de quem observa uma sociedade que já se desintegrava em sua essência mas sob os auspícios de uma

suposta felicidade ou do mito de país feliz? A *tribo* de pouco mais de cinquenta milhões referida¹²⁶ no início do livro tem alguma coisa a ver com o Brasil que, à época, contava com essa mesma cifra populacional?

No geral, as respostas a essas perguntas serão arredias. É delicado estabelecê-las tanto quanto seja impreciso traçar uma opção cristalina pela crítica que crê na *mimèsis* ou aquela que crê, por exemplo, na *semiòsis*. Mas, se optarmos pela leitura mimética, em alguns instantes de Tribo certos horizontes podem se pronunciar.

Movido pelo clima de brasilidade do primeiro período modernista brasileiro, ou quem sabe por sua própria visão das coisas, Manuel Bandeira, no texto que abre Libertinagem¹²⁷, empresta à expressão do eu-lírico um tom de regozijo frente às idiossincrasias dos que vão pelo salão de dança. Nos versos finais de duas estrofes, observando os presentes, fortificado de ânimo ele exclama: “Tão Brasil!”. Ao leitor de Tribo — especialmente de excertos como a “Tertúlia sob o Sol” —, não obstante a heresia contra Bandeira, bem poderia se insinuar o mesmo desejo de exclamação — só que no sentido da ironia e da reprovação. Diferentemente do poema de Bandeira, o que as peculiaridades da *tribo* supõem não é o consolo do *país feliz apesar de tudo*. Ao contrário, é a derrocada de uma *tribo* corroída no seu próprio esgotamento.

“Ainda agora, por exemplo, estava o governo a braços com a grande obra do aterro de enorme faixa do Oceano Índico, que era patrimônio privado do Estado, e sobre o qual se levantaria no futuro o fabuloso Estádio dos Caracóis (o maior do mundo) destinado a competições desportivas e políticas”.

No país e na tribo de Tribo, O analfabetismo que grassa e o paternalismo calhorda do Estado não dão trégua. E a *tribo* vive toda sorte de carências, ao passo que o mandatário sai a distribuir comendas,

¹²⁶ “Sou filho único de uma família de nove filhos. Meu país tem cinquenta e tantos milhões de habitantes, mas sou o único a habitá-lo”

a construir obras faraônicas, a zombar da passividade dos tolos, a cultuar uma retórica descarada (uma anti-retórica paródica que o faz *falar não-falando*, efetivamente porque ele nada tem a dizer). Se consentirmos que as truanices do protagonista são artifícios dos quais o autor se vale para exteriorizar-se e igualmente exteriorizar as deformidades do mundo que o cerca (como supõe Bakhtin), estamos diante de uma possibilidade que reorienta o texto de Campos de Cavalho, propondo o constructo anedótico não mais como uma piada somente — o jogo do faz de conta fundado no absurdo e no riso franco abandona a partir daí os domínios do nonsense e se projeta na perspectiva da realidade, fazendo com que a imagem de uma sociedade real suplante aquela *tribo* da ordem do excêntrico e dos feitos improváveis. A que passa a se mostrar é a *tribo* da pândega entre os *de cima*; a *tribo* da choldra de políticos execráveis, da distância entre o que o Estado é e o que o cidadão dele espera e devia receber. E essa *tribo* patente nada tem de engraçado ou surreal. É a partir, então, desse programa humorístico-paródico, projetado do nonsense para o palpável, que vislumbramos a ponte entre o mundo quimérico do *Livro das Ficções* e a existência bruta a ser desmascarada. Essa possível sobreposição de lentes distintas para a fabricação de dizeres dicotômicos — o real e o irreal, o concreto e a fantasia, o rigoroso e o absurdo —foi certamente o que motivou Carlos Felipe Moisés a aludir ao estilo do autor como lugar onde a imaginação delirante persegue, mais que qualquer outro alvo, o cerne da realidade. Para Moisés, “caso haja interesse em aplicar [ao autor] algum rótulo, o de ‘realista’ quadrará melhor ao autor do que o de ‘surrelista’”¹²⁸. Sob esse ponto de vista, o livro expõe, ao lado do registro cômico, a vocação paródica, que visa a crítica combativa e o desnudamento do mundo fraturado. O insolitíssimo encontro do herói com o Presidente da República; os rapapés entre o político de alto quilate e seus asseclas; o isolamento da população em contrapartida à inutilidade de obras faraônicas; a ninharia da retórica frouxa feita para impressionar e enganar; a solenidade desprezível; o sanatório geral, enfim,

¹²⁷ Trata-se do poema “Não sei dançar”, primeiro do livro “Libertinagem”. In: Bandeira, Manuel – *Estrela da Vida Inteira*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1986, p.93.

¹²⁸ Moisés, Carlos Felipe – *Literatura: Para quê?*, Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1996, p.76.

dessa *tribo* podem bem ser a cara de muitos países cuja história se expõe, ao longo do tempo, nos quatro cantos do mundo. Inclusive o Brasil.

Também em outros momentos essa ponte para a existência real se faz presente. É o que indica a vida do fracassado atleta Bertúcio, que, incensado num dia como herói nacional, vê-se proscrito e mendicante num piscar de olhos. O desterro da glória experimentado pelo pobre atleta Bertúcio talvez possa, de acordo com o ânimo do leitor, reportar a uma “tragédia brasileira” (nos termos que Manuel Bandeira constituiu em seu poema homônimo) conhecida da época: a que Moacir Barbosa, goleiro da seleção brasileira de futebol, experimentou em 1950, ao ser tomado como responsável pela derrota na decisão da Copa do Mundo em pleno Maracanã lotado. No recém construído estádio (o “Estádio dos Caracóis” de Tribo?), sob testemunho de quase 200 mil torcedores, Barbosa percorreu, em minutos, o caminho da glória para a desdita, nesta se instalou e carregou-a para sempre, até a morte, mais de cinquenta anos depois. A compreender que se tratava de uma disputa esportiva, a *tribo* brasileira preferiu o sacrifício ritual do atleta. É o que lembra Mário Filho — jornalista cujo nome serviria, depois, oficialmente ao Maracanã — no livro O negro no futebol brasileiro: “Quando os negros se impunham, os brancos se vingavam culpando-os por derrotas cruciais — como a da Copa do Mundo de 1950, em que os responsabilizados foram dois negros de carapinha, Barbosa e Bigode”¹²⁹. Bertúcio, o atleta de Tribo, não teve melhor sorte que Barbosa. Suas vidas se aproximam. Definitivamente, o Brasil dos anos 50, assim como a *tribo* de Tribo, não era tão feliz e amistoso.

“Com a chegada do atleta Bertúcio a cidade engalanou-se toda novamente, e houve até necessidade de adiar-se a posse de um ministro do Supremo para que todos pudessem comparecer ao desembarque na Ponta dos Leões, inclusive o novo ministro. A título de compensação foi-lhe dada a honra insigne de saudar, em nome do Presidente e do povo, o mais famoso centerforward do mundo, o que fez com as seguintes palavras iniciais, logo abafadas pela mais estrondosa salva de palmas de que já se teve notícia em toda a História:

“— Vós que sois...

“Trinta e dois tiros de canhão, partidos da fortaleza de Santa Genoveva, vieram coroar as últimas palavras do grande orador, enquanto aviões da Marinha, do Exército, da Aeronáutica e de todos os Aero-Clubes particulares — que alguns jornais estimaram em 18.000, outros em 1.650, e outros ainda (o dos comunistas) em 152 — sobrevoavam o cais em evoluções arrojadíssimas, que punham em pânico as senhoras grávidas e alguns clérigos apanhados de surpresa em meio aos aplausos frementes.

(...)

“À noite, a Sublime Universidade Católica Pontifícia, em sessão solene, conferiu a Bertúcio o título de doutor “honoris causa” urbi et orbi, tendo o Magnífico Reitor saudado o magnífico atleta com um discurso não menos magnífico, de que se ressaltaram os seguintes trechos transcritos em todos os jornais no mesmo dia, em edições naturalmente extraordinárias:

— “Vós que infligistes aos pósteros a magnitude das grandes efemérides e vivificastes, sob os céus da Europa, as mais gratas e alcandoradas prosopopéias, bem mereceis, nihilominus adibo hoc periculum et andebo illi mala sua ostendere, a gratidão imorredoura dos que...” “... Erguestes bem alto, como um pendão auricular, a sempiterna flâmula dos mais lídimos anseios transcontinentais, ressaltando ille ex convivis et luxuria, ille ex ambitione et circumfusa clientium turba, como outrora os...” “...A Pátria, em transe heróico e envolta em áurea olímpica, saúda em vós, Bertúcio excelso, o filho magno e o Apolo impertérrio que soube dignificar, sob o pátio do...”

.....

“Pois é este mesmo Bertúcio, pálido e tímido, que agora está à minha frente, após decorrido nove anos, pedindo-me um emprego de chauffer ou de jardineiro, para que possa continuar vivendo.

“— O sr. Foi o único que não me foi esperar quando voltei da Europa naquele maldito ano de 19... Por isso é que venho recorrer ao sr., na certeza de que...

“Uma fratura no pé esquerdo impossibilitou-o de continuar sendo o ídolo das multidões e das mais altas autoridades civis e eclesiásticas do país, e há três anos vem ele batendo de porta em porta

¹²⁹ Apud Castro, Ruy – O Anjo Pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.224.

na esperança de uma ajuda sempre prometida e sempre adiada, ele que é semi-analfabeto e tinha razões para julgar-se o mais imortal de todos os atletas”

Muito do que está no mundo de fora de Tribo aparece em registro paródico no livro. Sob a capa da comicidade zombeteira e de um jogo que nos prende ao literário vem a realidade crua, que pode até passar despercebida, mas que nos é familiar. O Livro das Ficções pode ser uma caricatura corrosiva de uma ordem social começada, desenvolvida e terminada num caracol de ninharias que faz representar o “pensamento convencional e pernicioso”, como diz Bakhtin. A família dominical e letárgica, as instituições carcomidas e libertinas, o oportunismo patife e sem medida. São essas as idiossincrasias que fazem Walter — os vários: o confesso, o poeta, o bufão — gritar, lamentar-se, blasfemar, proclamar-se individualista, decretar-se avesso a tudo e não se reconhecer parte da tal *tribo*. De alguma maneira, o livro reconhece o fio da navalha sobre o qual caminha a mal formada sociedade brasileira, num de seus momentos mais contraditórios ao longo do século XX, que foi o sonho (ou surto) desenvolvimentista patrocinado pela vontade das elites econômicas, pelo servilismo da população, pela velhacaria dos políticos e, como sempre, pelo adesismo da classe média. O quanto estamos dispostos a perceber que essa *tribo* de Tribo estava nas ruas dos então emergentes centros urbanos do país é uma questão de parâmetros de leitura. O texto talvez faça cogitar o impacto que tenha experimentado o jovem Procurador Walter Campos de Carvalho, amigo dos anarquistas, que chegava à capital do país em 1950. Por coincidência ou não, era o mesmo ano da construção do Maracanã e do drama pessoal de Moacir Barbosa.

2.8. Cântico para três vozes e muitas vidas

A divisão de Tribo em quatro pequenos livros é um artifício de leitura. A presença, por exemplo, de um narrador que se transmuda ao longo do texto em muitas pessoas foi um dos suportes para a adoção dessa possibilidade de desmembrar o texto que, originalmente, é uno. A existência desse *eu*

múltiplo no sujeito da enunciação — existência que se apresenta sob a máscara de personagens e narradores de alma pluripartida (seres de múltiplas personalidades) — é um recurso essencial no estilo de Campos de Carvalho, e coincide com o desejo manifesto do autor em se constituir como voz da multipersonalidade, tanto em suas obras quanto na vida fora da literatura, como fazem supor os excertos abaixo, tomados em diferentes momentos da obra do escritor.

- “Se sou pirata e desbravador de sertões, mago hindu e encantador de serpentes, como rotularem-me de funcionário e marido, eleitor e cidadão de um país de limites estreitos e geográficos?”¹³⁰

- Há momentos em que me sinto mais lúcido, e há outros em que pelo contrário sinto uma presença estranha dentro de mim, como se devêssemos ser gêmeos e houvéssemos nascido dois num corpo só (...). Se há os que acreditam em metempsicose, eu tenho o direito de acreditar nessa dualidade de meu ser, ou antes, nessa existência oculta de meu irmão gêmeo dentro de mim e que um dia brotará de meu corpo como um dente de siso retardado.”¹³¹

O narrador multívoco constitui-se como uma referência indissociável de outros recursos composicionais preferidos. Atentar, pois, para a presença do tópos da multipersonalidade resulta na melhor percepção em Tribo não somente do Walter histriônico do *Livro das Ficções*, mas também do descoberto das confissões íntimas (*Livro das Confissões*), do melancólico das poesias (*Livro das Poesias*), e, se quisermos, do enunciador sibilino de muitas profissões de fé; enfim, do Walter voz e vozes que, sendo um, é muitos. A multipersonalidade é leitmotiv em Tribo e aparece já no capítulo inaugural.

¹³⁰ In: Tribo, op. cit. p.14.

¹³¹ In: A Chuva Imóvel, op. cit. p.11.

- “I am not what I am”¹³². Parece-me ter lido, já, esta frase não sei onde. De qualquer forma ela me define melhor do que qualquer outra”

- Mas o ego e o alter ego é como eu chamo a esses dois estados de alma que me possuem alternadamente, quando em convívio com os outros e a sós dentro da noite.

- Às vezes, diante do espelho, eu distingo esse outro eu profundo e definitivo

Nos quarenta e três capítulos posteriores essa marca prolífera continuará sendo impressa, quase que como uma obsessão. A título apenas de referência, nos capítulos adotados como elocuições do *Livro das Confissões*, o narrador Walter refere-se vinte e uma vezes à questão da multipersonalidade. Escusado reproduzir todas essas ocorrências, mas adequado prontificar alguns exemplos que comprovam essa constância:

- “Nisto de contradições estou, de uma vez por todas, com aquele outro poeta que assim disse, num instante de sabedoria: “Sentir tudo de todas as maneiras, / Ter todas as opiniões, / Ser sincero contradizendo-se a cada minuto, / Desagradar a si próprio pela plena liberdade de espírito.” (cap. XV)

- — Você não passa de um esquizofrênico, de um paranóico, de um megalômano incorrigível e de um endeusador do próprio eu! — diz-me, à meia-noite, a minha imagem no espelho (cap. XXV)

- E eu digo, de mim para mim: — Bendita seja essa esquizofrenia, e essa paranóia, e essa paranóia, e essa megalomania, e essa egolatria, que me fazem assim tão diferente dos outros e tão eu mesmo (cap. XXV)

¹³² Shakespeare, William, In: *Otelo*.

Essas são algumas razões que, somadas a outras já anotadas, talvez justifiquem a observação, em separado, das várias vozes de Tribo, embora já se tenha dito inexequível o estabelecimento de fronteiras exatas entre essas elocuições. Vista já a voz histriônica do Livro das Ficções, passemos à voz do Livro das Confissões.

2.9. O eu e o outro: biografia, autobiografia e o culto da sensibilidade individualista

A identificação de um Livro das Confissões em Tribo não objetiva circunscrever a obra em uma modalidade textual específica como se pode fazer supor. *Confissões* aqui está mais como sinônimo de *reminiscências*, *notas pessoais*, *autobiografia*, *diário íntimo* etc. Não está no sentido objetivo da palavra autobiografia. Os modelos objetivos da autobiografia não realizam valores no plano artístico. Perseguem qualquer outra finalidade prática, o que não se aplica a Tribo (mesmo que ali possam ser encontradas relações muito imediatas com a vida de Campos de Carvalho). Em virtude disso, procurei amenizar a imprecisão do termo *confissões*, buscando que ele figurasse como sucedâneo das outras modalidades supracitadas, especialmente o *diário íntimo*, que, antes de servir ao autor — ainda que o faça —, serve, primeiro, ao personagem. Dessa forma, ao Livro das Confissões interpõe-se, a partir daqui, uma segunda denominação aceite: o Diário de Walter.

A enunciação ficcional que exhibe marcas consideráveis da escritura pessoal possui muitas sinuosidades. Normalmente essas imprecisões e armadilhas estão relacionadas aos lugares do autor, do narrador, do herói e da vida exposta — dizer que esse ou aquele personagem, uma ou outra circunstância de romance, aquele acontecimento de novela sejam resultado exclusivo de notação referencial (projeção exata de uma vivência particular) é sempre uma possibilidade delicada no terreno da análise. Da mesma forma que é imprecisa a convicção de que tudo na literatura é obra de um trabalho exclusivo do campo da imaginação. O texto de ficção pode estar impregnado de experiências do real e do particular tanto quanto do engenho imaginativo sem que isto retire sua literalidade ou o exclua da realidade. Sobretudo no campo da autobiografia — quando esta se realiza no plano artístico e

não no sentido prático — a definição desses limites é bem complexa. Bakhtin, por exemplo, propôs o apagamento das fronteiras entre a autobiografia e a biografia, reivindicando a hegemonia da última. Para ele, o sujeito da enunciação de uma existência é sempre um “outro possível”, mesmo que tal enunciação parta do (auto)biografado¹³³. “Entendo por biografia ou autobiografia (narrativa de uma vida) uma forma tão imediata quanto possível, e que me seja transcendente, mediante a qual posso objetivar meu eu e minha vida num plano artístico”¹³⁴. Portanto, Bakhtin não isola a escritura pessoal — a “narrativa de uma vida” — somente nos domínios do *eu-para-mim-mesmo*. Sua proposição está em conjugar esse *eu* ao *outro-que-me-vê*, mesmo que o *outro* seja também *eu*. Na biografia o autor se situa muito próximo de seu herói e ambos parecem ser intercambiáveis. Isto faz do valor biográfico o princípio organizador que conta a vida do *eu*, seja ela a vida do narrador, do autor ou de outrem. Ou seja: é no plano de uma eventual coincidência entre o herói e o narrador — ou, mais precisamente, no que os aproxima, posto não sejam seres unívocos — que podemos analisar certas modalidades literárias de dicção pessoal.

O *Livro das Confissões* ou *O Diário de Walter* apresenta no sujeito da enunciação um amálgama das vozes da biografia e da autobiografia, e faz do enunciador, além de personagem, também voz de autoria. É um púlpito livre onde a personagem expõe sua vida através de experiências passadas e de confissões íntimas, e nele inscreve a vida do autor. O quanto essa voz atinge a biografia do autor é um dado que sempre estará relacionado ao campo das possibilidades. Submetido às inconveniências de sua *tribo*, Walter exorciza seus fantasmas através da escrita, noticiando o propósito de seu *Diário*, que é a exposição do *eu* atormentado que não se adapta ao mundo: eis aí leitmotiv da obra de Campos de Carvalho e o tema de quase todos os seus testemunhos em forma de entrevistas. Por isso, é natural que julguemos a possibilidade de estarmos diante da voz da autoria. Na recomposição do passado da personagem não há mudança de tom e o *Diário* persiste no viés do pessimismo, somente fazendo

¹³³ Bakhtin, Mikhail, op. cit. p. 105

¹³⁴ Id. Ibid.

recompor lembranças da vida estéril. São reminiscências pouco dignas de celebração, que remontam à juventude e aos tempos da faculdade. Trata-se do horror à Academia e ao Direito, da preferência pela literatura, das tolices da mocidade, do pendor à militância anarquista, da colaboração num periódico do Movimento.

“Isto de direita ou de esquerda, aliás, faz lembrar-me o tempo em que também fui anarquista, como quase toda gente, e distribuía boletins subversivos entre os companheiros de escola e me fazia ouvir, como um novo Demóstenes, em meio a uma pequena multidão atenta e sanguinária. Isso foi há muitíssimos anos, naturalmente, quando eu ainda julgava fazer parte da tribo que hoje me é mais estranha do que qualquer tribo africana ou brasileira.

“Depois, já que estamos no terreno das confidências, fui jornalista e bom chefe de família, embora nunca tivesse tido a audácia de pôr um filho no mundo e de legar-lhe um destino de misérias e mistérios igual ao meu. Como foliculário fui o que se pode dizer, sem falsa modéstia, o pior de todos (...) Felizmente não guardo uma só frase escrita por mim nesses tempos áureos de minha imbecilidade, e os meus leitores de então que hoje serão capitalistas, cônegos, senadores e chefes de sindicatos, já se esqueceram completamente do que eu lhes possa ter dito ou ensinado com o ar mais professoral deste mundo. (Lembro-me de que eu colaborava até para um jornal chamado *A Plebe*, nome cujo significado hoje me é inteiramente desconhecido)”

Mas estamos falando do autor ou da personagem? Esse lugar memorialístico é, sem dúvida, um repositório de alusões à biografia de Campos de Carvalho, propondo correspondências imediatas com fatos de sua vida. Como sabemos, nos tempos da Faculdade de Direito, em São Paulo, Campos de Carvalho flertou com o Movimento Anarquista — uma simpatia que, na verdade, nunca abandonou —, colaborou em A Plebe (jornal do Movimento, dirigido, nos anos 30, por Edgar Leuenroth); indispôs-se com o Direito, etc. O que ocorre com o Walter do *Diário* já se tinha desenhado com nitidez na vida do autor.

“Eu podia não dedicar-me a fundo às lições de Direito Romano ou de Economia Política que tentavam em vão ministrar-me os doutos professores da Academia, mas não passava dia sem voltar a ler ou preencher o meu caderno (...) Cheguei a pensar em publicar depois, em livro, essa verdadeira Bíblia do verdadeiro amoroso, com algum acréscimo da minha própria experiência — mas a vida, que nos abre os olhos antes de fechá-los para sempre, tirou-me para sempre essa veleidade de tão mau gosto”

São tessituras dessa natureza que, associadas a aspectos como a homonímia entre autor e personagem, que abrem as portas à interpretação biográfica de certos momentos de Tribo. Mas nem por isso devemos firmar o Diário de Walter como uma autobiografia no sentido objetivo e categórico do termo. Tal como encontramos muitas pistas autobiográficas ali, temos igualmente suportes para preservar o texto dentro de um jogo ficcional. A respeito dessa dicotomia entre o particular e o universal, entre o real e a invenção, lembra o professor Antonio Cândido, através da observação do constructo biográfico e autobiográfico na obra de Pedro Nava, que: “a relação reversível Particular e Universal, sem o que não há eficiência do texto e onde os dois termos possuem igual importância, sendo ela que garante a validade da outra relação, que também está presente nestes livros e também é necessária para a sua eficácia: Realidade e Invenção¹³⁵.” Nesse sentido, merecem atenção em Tribo alguns traços distintivos da vida do personagem que dialogam muito proximamente com a biografia de Campos de Carvalho. Além das ocorrências já citadas, há que se avultar também o problema da convivência instável com a literatura e o ofício de escritor. Tanto o Walter de Tribo quanto Campos de Carvalho possuem um jogo afetivo e psicológico um tanto controverso com as obras que produzem: um desejo de destruição, um impulso mesmo de demolição e apagamento dos registros literários. O Walter personagem das *Confissões*, em matéria de renegação do que escrevia, nada deve ao Walter Campos de Carvalho. Se diferenças há é que as justificativas que vão no *Diário* parecem mais convincentes do que as que iam nas entrevistas do autor.

“Quero que cada livro meu seja uma etapa vencida, um marco já sem nenhum valor para o meu vôo futuro, embora o abismo seja sempre o mesmo, em cima e em baixo. Se possível não voltarei a reler-me nunca, para evitar o meu próprio plágio, que seria o mais triste de todos porque o mais fatal à minha consciência. Se estou procurando libertar-me da minha pele, como jungir-me ao que fui ontem e escrevi ontem, eu que nunca sou eu mesmo senão num momento dado, que é o momento do presente? Cada palavra que escrevo é uma depuração que faço dentro de mim mesmo e que traz o peso daquele instante determinado em que foi escrita: parece-me muitas vezes estranha e inepta no dia seguinte, quando já sou um outro.”

Outro aspecto que une a voz da autoria e a voz do personagem em Tribo está no campo mais prático, e talvez se constitua o sinal mais constante de Tribo: a adesão ideológica ao Individualismo doutrinário e a pregação do mesmo como conduta frente à sociedade e a vida. Assim como é parte substancial do modo de agir e pensar do personagem Walter, o Individualismo doutrinário (ou *sensibilidade individualista*) parece estar inserido no estilo de Campos de Carvalho como programa literário-ideológico. Mediante isso, a apreciação dos vínculos da obra com essa corrente — influência, a propósito, praticamente solitária na literatura brasileira do período — pode certamente fornecer um paradigma de leitura ainda não visitado pelos comentadores do autor. Essa presença produz não somente um novo ângulo de observação da obra como também o reconhecimento do quanto o estilo de Campos de Carvalho estava distanciado do senso dominante no cenário intelectual e literário de seu tempo. A percepção do Individualismo doutrinário como um dos pilares de seus escritos lança luz sobre o problema da dissonância do pensamento do autor com os cânones do momento no Brasil. Como já foi anotado, os parâmetros de leitura formulados se apoiaram mais na convicção a respeito da excentricidade que emana dos textos do que na existência de um programa de idéias presente nos

¹³⁵ Cândido, Antonio, Op. Cit., p. 63.

livros. No máximo, procurou-se o método comparativo, que busca pistas e chaves de leitura em fontes reconhecíveis, como o surrealismo, por exemplo.

Em função de uma crítica de direção paradigmática — e, por isso mesmo, lacunar —, foi votado à obra o apagamento de uma possível práxis relacionada à difusão de uma corrente de pensamento de poucos adeptos no ambiente cultural e literário de então. Apesar de Campos de Carvalho ter negado a influência de programas ideológicos em sua literatura, o leitor não está compelido a anuir que essa negação, por si só, desvaneça traços de doutrina em seus livros. Aliás, pelo contrário. Apurando os sentidos, perscrutamos a todo momento posições doutrinárias que combatem em favor de diversos preceitos de sublevação. Particularmente em Tribo, faz parte do programa a pregação de todo tipo de levante. Fundada no Individualismo doutrinário, ali está a sublevação contra a vida gregária do homem social; amparada no ateísmo e na anti-religiosidade blasfema está a sublevação profana; a sublevação contra o Estado aparece sustentada na inclinação anarquista. Por fim, a sublevação contra o cânone literário: 1) expressa pela associação antitética de formas tradicionais com ímpetos vanguardistas e também pela profusão de gêneros; 2) formatada pelo pendor surrealista e pela presença de temas interditos, pelo desejo de insurreição etc. Assim, o Individualismo doutrinário me parece bastante adequado à percepção dessa verve doutrinária em Tribo.

Cabe, entretanto, sempre notar que ao me referir aqui aos preceitos do Individualismo procurei desobrigar o termo do sentido corrente. Mesmo no plano teórico, a palavra *individualismo* — e seus correlatos — não remete a um significado único, nem a posições sempre equivalentes. As ramificações da doutrina individualista são muitas ao longo da história, e se estendem do campo político ao campo econômico, da filosofia à psicologia, e nem sempre querem dizer a mesma coisa. À guisa de exemplo: se no plano econômico individualismo quer significar doutrina do não intervencionismo, e, no campo político, liberalismo, na sua acepção psicológica e filosófica a significação é bem outra. Tampouco *individualismo* está aqui no sentido usual, cujo significado se encerra na idéia de egolatria somente. A acepção que busquei remete ao lugar de uma corrente do pensamento difundida especialmente no final

do século XIX e na primeira metade do século XX, e dentro da qual as contribuições de Max Stirner (1806-1856) são referências capitais. O individualismo identificado em Tribo está relacionado ao aspecto sensível e intelectual do indivíduo frente à sociedade. É aquele que Georges Palante, um importante teórico do individualismo no século XX, nomeou como sensibilidade individualista. “Ardente defensor do individualismo, [Georges Palante] é também um grande ironista, autor de uma das mais finas análises dessa atitude em A Sensibilidade Individualista”¹³⁶. É este o sentido de individualismo que se relaciona ao discurso e à práxis de Tribo e de Campos de Carvalho.

Especialmente no Livro das Confissões, mas com ressonâncias também nos outros *livros* de Tribo, a personagem Walter é o avesso do que pode ser reconhecido como homem social, no sentido gregário do termo. Tanto que seu mote corrente é “a Tribo de que não faço parte”. Essas palavras são a expressões de um intenso desejo de isolamento, que se renova em frases como “deixem-me a sós”, “que me deixem ser eu mesmo” e enunciações congêneres. Walter é um eremita, um misantropo que não se adapta à sociedade e menospreza tudo o que é de interesse do grupo. São exatamente estes os pilares da *sensibilidade individualista*: uma inclinação decidida à misantropia, mas não apenas como antropofobia gratuita e sim como manifestação do sentimento da diferença humana, do amor e do cultivo da diferença humana, em si e no outro. Em Tribo todo esse programa ideológico está concentrado, e sobejam passagens que o noticiam.

- “Minha casa tem um número que a situa exatamente entre as dos meus vizinhos da direita e da esquerda, e à minha porta chamam-me, de contínuo, pessoas que se sentem no direito de conhecer-me e de falar comigo a mesma linguagem dos outros, de igual para igual.

“No entanto, eu nada tenho a ver com essa tribo estranha em cujo centro me encontro (...). Moro dentro de mim, há milênios, e espio sempre com olhos de estranha curiosidade o que se passa lá fora, ao meu redor, como um planeta solitário entre mil outros planetas e estrelas coruscantes, cujos destinos lhe pareçam totalmente estranhos ao seu destino.”

¹³⁶ Mimnois, George, op. cit. p. 97

• “Desde tempos imemoriais vêm eles à minha casa, à minha sala, aspirar o mesmo ar que eu e macular com sua presença minhas cadeiras confidentes, como se fora a coisa mais natural deste mundo. Generais, antiquíssimos credores, ex-admiradores ou ex-admiradoras corroídas pelos anos, colegas de uma suposta turma de 193... reporters amavelmente insuportáveis, velhas cocotes, escritores de todas as estirpes e de todos os talentos, parentes os mais presumíveis e impresumíveis, sacristãos e políticos no ostracismo, pobres amanuenses — todos desfilam sob as minhas vistas tolerantes e cansadas de vê-los, terrivelmente cansadas e terrivelmente tolerantes. Afinal, pensando bem, por que ainda recebê-los se nada têm a ver comigo, ainda quando me admirem ou me odeiem e finjam falar a mesma língua que eu? Por que tolerá-los?

“— Permite-me?

“— Pois não...

“Levo o visitante até à porta, enquanto o cartaz na parede continua a gritar: EU.

“Eu, santo Deus, eu! E mais ninguém!”

Mas como aceitar que um espírito misantropo possa trazer em si alguma sensibilidade? Como admitir que o menosprezo esconda em si um grande senso afetivo? Para Georges Palante, essa dicotomia de vontades é parte fundamental da *sensibilidade individualista*. “O individualista não é *a priori* um desprezador da humanidade. Ele é somente um desprezador dos grupos e da mentalidade de grupo”¹³⁷. Vigny, para quem o menosprezo individualista é algo que se vincula especificamente às “coisas sociais” e aos que vivem unicamente para essas coisas sociais e por elas, lembra que “o individualista permanece acessível às afeições eletivas; e está muito apto à amizade”¹³⁸. As “coisas sociais” à quais se refere são “toda a organização social definida, toda hierarquia, toda situação social obtida dentro dessa hierarquia, toda mentalidade coletiva coagulada, conveniente e prevenida, o mesmo espírito de casta, espírito de grupo, espírito de corpo, preconceito, hipocrisia e palavras de ordem reinando em todos os compartimentos sociais”. Essa misantropia é de uma natureza especial. Como o

individualista nasceu com instintos de sinceridade, de delicadeza, de entusiasmo, de generosidade e mesmo de ternura, a misantropia na qual ele se refugia é passível de meios-tons, de hesitações, de restrições e remorsos. É misantropia insensível para os grupos — hipócritas e frouxos por definição —, que dispensa de bom grado os indivíduos, menos aqueles nos quais o individualista espera encontrar uma exceção, uma ‘diferença’, como diz Stendhal”¹³⁹. Não há nada mais adequado para compreender a misantropia e o menosprezo de Walter em Tribo.

O Walter misantropo e desprezador de Tribo não está sozinho. Ele sabe disso e, a exemplo dos teóricos do individualismo, recorre a sensibilidades individualistas elevadas, por exemplo Stendhal, a quem cita três vezes no livro. Dentre as citações, uma é aquela mais conhecida dos comentadores de Campos de Carvalho: “meus irmãos são Nietzsche, Stendhal, Lautrèmont”. Já a outra, menos visitada, fornece pistas a respeito da sensibilidade individualista stendhaliana:

“O que sou realmente só eu sei, como só Stendhal o sabia com relação a si mesmo e à sua origem antiplebéia”.

O termo antiplebeu remete ao sentimento de aversão à trivialidade do homem de sociedade; à antipatia pela vulgaridade do homem de grupo. “Origem antiplebéia” está para a repugnância individualista ao espírito de grupo. Assim, as palavras de Walter e sua identificação com Stendhal mais do que uma pretensão tola ou uma ambição fora de propósito declaram a vontade de diálogo com uma sensibilidade individualista que ele julga modelar. É um desejo de sofrer bem acompanhado, como se dissesse “não estou só, acompanho-me de Stendhal”. Desejo de fazer suas aquelas palavras do escritor: “Eu vivi dez anos neste salão acolhido polidamente, estimado, mas todos os dias *menos vinculado*, exceto com meus amigos. É este um dos defeitos do meu caráter. É este defeito que faz com que eu não

¹³⁷ Palante, George – La Sensibilité Individualiste, Paris, Gallica, document électronique.

¹³⁸ Apud. Palante, Georges, id. ibid.

¹³⁹ Apud Palante, George, id. ibid. Para evitar a repetição desnecessária de notas, as que se seguem no contexto do individualismo noticiam excertos da obra aqui referendada.

me ligue aos homens. Eu sou contente em uma posição inferior, admiravelmente contente”. Ou estas: “Eu não sou um cordeiro exatamente porque eu não sou nada”. Stendhal, assim como Pascal, Schopenhauer, Vigny, Nietzsche, Leconte de Lisle, Benjamin Constant, foram recomendados pelos teóricos do individualismo como suportes do pensamento. Não é, pois, incomum que Campos de Carvalho o cite como fortaleza do espírito antiplebeu. Se podemos então perceber nele a sistematização da sensibilidade individualista, podemos supor que ela venha de Stirner, via Palante, mas também via Stendhal, principalmente aquele de *Souvenirs d’Égotisme*¹⁴⁰. Como na *Sensibilité Individualiste* de Palante, Walter recorre a Stendhal como exemplo de uso do menosprezo a serviço da autopreservação e da proclamação do amor num sentido humanitário que está fora da sociedade gregária. A propósito, o termo egotismo, usado por Stendhal para dar título à anotação de suas recordações, é retomado por Campos de Carvalho, numa forma correlata já citada anteriormente, em *Tribo*: “Sou o mais comodista dos homens e também o mais egoísta — egotista é o termo — e não sinto vocação nenhuma para o martírio nem para o heroísmo fácil, de primeira página dos jornais, desde que me deixem a liberdade de ser eu mesmo ou de continuar tentando sê-lo pelo menos”. Lidas sob esse prisma, as exortações de Walter (e de Walter Campos de Carvalho) se libertam um pouco da pecha verborrágica costumeiramente atribuída ao estilo do autor e ganham, na medida em que lhes for possível, o lugar de um combate filosófico. De uma práxis.

2.10. Pássaro sobre o abismo: poeta perseguindo o cânone

Apenas três textos em versos compõem o *Livro das Poesias* de *Tribo*. Apesar de exíguo, é uma expressão bastante importante. O motivo que o destaca é que ali se encontram as únicas incursões de Campos de Carvalho pelo universo da poesia que foram publicadas mediante seu interesse. O capítulo escolhido para análise é o XXIII, composto pelos versos de “Poema da Cidade Morta”. Além da novidade que é a presença do gênero poético na obra, nele podemos observar a

¹⁴⁰ Stendhal, *Souvenirs d’Égotisme*, Paris, F. Hazan, 1948.

interseção das várias vozes de Tribo e a reafirmação, em versos, da multipersonalidade do camaleão Walter.

POEMA DA CIDADE MORTA

Dorme a cidade o seu sono
De Lethos, cheia de cruéis pecados.
A morte
Ronda os berços e as pirâmides dos arranha-céus
E é onipresente na sua ausência,
Como um cálice eucarístico repleto de Deus.
O silêncio já é uma mortalha pura
E tenebrosa,
Cobrindo o sono dos homens e a sua morte próxima,
E quem ouve o silêncio ouve a própria morte por antecipação.
Nas ruas, nenhuma luz viva, só a luz morta
Dos postes e dos revérberos na calçada,
Luz que é quase treva dentro das trevas, e não acende
O doloroso mistério do mundo.

Da minha janela aberta sobre a noite
— Pássaro sobre o abismo —
Espreito em silêncio o enorme silêncio das casas
E dos homens que dormem repletos de pecados,
Mas como anjos. E meu olhar
É a única luz viva que desce sobre as ruas
E as aquece por um instante com o vago lume
De um vaga-lume.
Penetro a noite impenetrável com meu olhar de mago e de duende,

Eu que sou apenas um homem com insônia e um poeta
 Em disponibilidade.
 A maior tristeza do poeta
 É ter que velar assim o sono dos outros, solitário como a lua,
 Como a lua etéreo e imemorial, embora
 Também efêmero.
 Sufoco meus gritos
 No silêncio desta mortalha que desce sobre o mundo
 E dele faz um cadáver enorme e pavoroso.
 Sufoco-me
 Com os meus gritos sufocados, e apenas
 Faço versos como quem faz um testamento para os loucos,
 Ou para uma humanidade futura e impossível.
 Quem me dera, ao invés de poeta,
 Ser ciclone, furacão, ciclope, flagelo dos deuses,
 Como Gengis Khan ou o próprio diabo,
 Ou ainda eu mesmo mas como me sinto por dentro e sou
 Na realidade, ainda que em sonho.
 Então eu aniquilaria as ruas e o pesado sono dos que dormem
 Placidamente, embora cheios de pecados,
 E morreria com eles num suicídio total e pleno de grandeza,
 Sob o olhar morto da lua estarecida.

Exceção feita a Fernando Pessoa¹⁴¹, não são citados em Tribo, como matrizes preferenciais, poetas de língua portuguesa. Apesar da primazia aos franceses, tanto os poetas tradicionais de Portugal quanto alguns já consagrados no panorama da poesia brasileira possuem ecos nos versos de Campos de Carvalho (ou da personagem Walter). De Bocage a Álvaro de Campos; dos românticos

¹⁴¹ O poeta e sua obra são citados pelo menos duas vezes em *Tribo*. Uma vez na forma de referência — no capítulo primeiro — e outra em forma de citação de fragmento de obra, no capítulo XV, onde é transcrito um fragmento do heterônimo Álvaro de Campos. In: CARVALHO, Walter Campos de – Tribo, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1954, p. 7 e p.65.

brasileiros a Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, Tribo dialoga permanentemente com essas vozes. Evidentemente que esse diálogo ultrapassa as fronteiras da língua portuguesa e alcança a vasta malha da grande tradição poética européia, particularmente a inglesa e a francesa dos séculos XVIII e XIX. Walter é um adepto da poesia e os versos “Penetro a noite impenetrável com o meu olhar de mago e de duende / Eu que sou apenas um homem com insônia e um poeta / Em disponibilidade”, declaram de antemão que, diante da vida apequenada da *tribo* à qual (não) pertence, ele é o atormentado que vê na poética uma maneira de exorcizar seu mundinho infeliz. Por isso, na solidão da noite, busca, da janela aberta para a cidade que dorme, os versos de que sem dúvida necessita. A madrugada silente abarca ruas e a praça de defronte e expõe o misantropo em vigília, que pode estar prestes a se projetar na voragem da escuridão. “Pássaro sobre o abismo”, como ele próprio se define num verso irretocável, sua saída, à moda de Álvaro de Campos na “Tabacaria”, é se fazer poeta diante da janela e do impossível mundo. E ele faz versos e os derrama para a rua, esparzindo seus lamentos e seu inconformismo sobre a *tribo* e sobre seu destino de pária. A cidade letárgica — mundo externo adverso já desnudado — abarcada pela noite é espaço ao mesmo tempo lânguido ao mesmo tempo tenebroso, e inspira os quarenta e cinco versos reflexivo-confessionais do poema. Através deles Walter se exterioriza por vias diferentes daquela que exercitava enquanto o bufão do Livro das Ficções.

Em seu conjunto, o poema pode ser lido numa seqüência de cinco movimentos:

1º) aquele que constitui o juízo do enunciador em relação ao universo que o cerca e que se realiza num conjunto inicial de dez versos que atribuem ao eu-lírico uma posição de altivez frente aos seus objetos de confronto: o mundo e os pares que o habitam. Enquanto ele, poeta, vela, os outros olvidam seus pecados e dormem sem remordimentos. Sequer a inexorável perspectiva da morte os retira de sua condição de autômatos. No conjunto, a enunciação se dá, preferencialmente, por intermédio de dois recursos metonímicos: o primeiro centrado em Lethe, a deusa que personifica o esquecimento — o que traz para o poema um tom solene que talvez fosse dispensável — e o

segundo fundado no todo como representação da parte: são os habitantes do lugar os sujeitos do sono de esquecimento e não a própria cidade como supõe o verso inicial. Dentro dessa lógica, e atendendo a outra mais urgente — que é a do livro como um conjunto uno — o poema cede à propagação da visão de mártir por imposição, mas também por opção, que o protagonista se lhe imputou. Há comoção em tudo isso, mas, também, alguma desarmonia, vinda, talvez, de excessos passionais. Em seus livros futuros, Campos de Carvalho se livraria desses embaraços por intermédio de fórmulas que acabaram consagrando seu estilo: o nonsense, o humor corrosivo e a linguagem propositadamente oscilante entre a acidez e o verniz. Nessas obras posteriores, a voz do desterrado que blasfema contra tudo e contra todos não parece tão fastidiosa quanto nesse primeiro movimento do poema apresentado.

2º) O segundo movimento do “Poema da Cidade Morta” vem como desdobramento e aponta a razão pela qual o enunciador possui melhor compreensão de mundo que os seus pares de consciência obliterada. A razão é previsível e o poeta a constrói a partir de um paradoxo que evolui para uma metáfora: “quem ouve o silêncio ouve a própria morte por antecipação”. O paradoxo, evidentemente, encontra-se no contra-senso de ouvir o silêncio. A metáfora que dele provém expressa o juízo de que poucas são as pessoas sensíveis à percepção das coisas que se encontram nos subterrâneos do mundo, apesar desses segredos serem as únicas verdades consistentes da existência. Como se vê, o poema trabalha o tópico romântico de que todos são insensíveis, menos o poeta. A propósito, a dicção poética do personagem Walter (e a de Campos de Carvalho) resulta quase que exclusivamente dos ideais do romantismo.

Cumprido mais de um quarto da composição vemos que o texto reaquece os *topoi* de algumas tradições e se não revela um poeta de extraordinário talento ao menos apresenta um escritor sensível e capaz de produzir versos polidos.

3º) Podemos atribuir ao conjunto que vai do décimo primeiro ao décimo quinto verso o terceiro movimento do poema. Há nele um apelo paisagístico de rara beleza, colocando em relevo o

ambiente citadino e noturno. Ruas, postes, revérberos de luz sobre a calçada, formam um quadro bastante sensível da geografia que o poeta pretende gravar — o espaço urbano noturnamente despovoado. Mais do que isso, as imagens conseguem traduzir o estado de alma do enunciador, e nisto reside muito da força que o texto demonstra ter. O marcante recurso descritivo da noite sobre a cidade esgotada e solitária, e que causa viva impressão, é recorrente a poetas que fizeram do espaço urbano melancólico o motivo condutor de seus textos (dentre eles vale destacar Émile Verhaeren em alguns poemas de Les Villes Tentaculaires).

4º) O trabalho imagético é, de fato, o recurso de maior destaque no terceiro movimento. No quarto quadrante, que vai do verso quinze ao verso vinte e cinco, está um conjunto quase irrepreensível de versos. Não fosse a presença ali de um excesso — um trocadilho, a meu ver, infeliz: “vago lume” / “vaga-lume” — o conjunto teria se realizado de forma ideal. Mas ainda assim o equívoco não supera as qualidades. Vale transcrever o excerto:

“Da minha janela aberta sobre noite
 — Pássaro sobre o abismo —
 Espreito em silêncio o enorme silêncio das casas
 E dos homens que dormem repletos de pecados,
 Mas como anjos. E meu olhar
 É a única luz viva que desce sobre as ruas
 E as aquece por um instante com o vago lume
 De um vagalume.
 Penetro a noite impenetrável com o meu olhar de mago e de duende,
 Eu que sou apenas um homem com insônia e um poeta
 Em disponibilidade.”

5º) O quinto e último movimento é dedicado à exploração do tema do ofício e da sensibilidade do poeta, e também de seu desencanto do mundo, que é o que o parece despertar a

consciência de que a poesia é a única voz possível diante da vida esgotada. O destaque nesse último conjunto fica por conta de um dístico que propõe imediato diálogo com os célebres versos de Manuel Bandeira no poema “Desencanto”¹⁴² (“Eu faço versos como quem morre.”), de 1912. Os versos correspondentes são: “Sufoco-me / Com os meus gritos sufocados, e apenas / Faço versos como quem faz um testamento para os loucos”¹⁴³.

No plano geral do “Poema da Cidade Morta”, os cinco movimentos se constroem na direção dos seguintes tópos: a Cidade, a Noite, e o Poeta. Ao longo do texto esses temas se fundem e resultam no motivo do fazer poético como expressão das angústias que se projetam no espaço citadino, e que, por sua vez, fazem o binômio Homem / Cidade representar todo o esgotamento da existência jogada no mundo real. Nesse sentido, o que se propõe é um viés bastante freqüente na literatura do início do século XX, que é a representação dos tormentos do homem moderno, preso à angústia do século e à voracidade da civilização. Uma das referências na tradição poética de língua portuguesa a respeito do tema é “Ode Triunfal”, do heterônimo Álvaro de Campos. Como podemos observar, já na abertura do poema de Pessoa, o eu lírico sintetiza seu estado de espírito em relação ao mundo que o contém e o seu suplício é uma espécie de síntese dessas misérias: “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica / Tenho febre e escrevo”.

Para além do que já foi registrado, o motivo da Noite, que aparece como destaque no “Poema da Cidade Morta”, é também tópos disseminado pela tradição poética posterior ao final do século XVIII; momento em que a poesia substituiu o tom de oratória distante por um discurso de envolvimento, expressivo e abundante, e que difundiu, a partir do século XIX, a dicção torrencial em substituição à enunciação contida. Ao longo desse período, a noturnidade aparece como uma das marcas mais freqüentes na escritura dos mais significativos poetas. Até mesmo os modelos próprios a uma linguagem mais contida — os sonetos, por exemplo — servem à exploração desse motivo em tom mais derramado. Todavia, havemos de considerar que a exploração do tema não supõe sempre o

¹⁴² Bandeira, Manuel, op. cit. 111

mesmo tratamento ruinoso. Embora seja corriqueiro associar o ambiente noturno às angústias e sofrimentos do *eu-lírico* — que sempre projeta nessa natureza seu estado de abatimento e dor — há inúmeros desdobramentos que se ajustam ao motivo sem que necessariamente caminhem para isso. Um dos tratamentos de destaque é permitir que o tópos opere num sentido de paradoxismo, que é o que ocorre quando da associação da noite muito mais à condição de abrigo das angústias e dos sofrimentos enunciados que propriamente de geradora dos mesmos. Nesse viés, associado ao motivo do poeta que sofre o mundo o tópos cumpre uma trajetória de dois tempos: primeiro como projeção dos sentimentos do eu-lírico que sofre; depois como única alternativa de agasalho para o enunciadador da mensagem lírica. Fora do paradigma da noite como expressão somente do sofrimento, este segundo tratamento é o que mais ocupou os poetas canônicos. A título de exemplificação, podemos lembrar Bocage: “Oh retrato da morte, oh Noite amiga / Por cuja escuridão suspiro há tanto! / Calada testemunha de meu pranto, / De meus desgostos secretária antiga! // Pois manda Amor, que a ti somente os diga, / Dá-lhes pio agasalho no teu manto; / Ouve-os, como costumás, ouve, enquanto / Dorme a cruel, que a delirar me obriga¹⁴⁴”. E também Baudelaire: Sois sage, ó ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. / Tu réclamaís le Soir; il descend; le voici: / Une atmosphère obscure enveloppe la ville, / Aux uns portant la paix, aux autres le souci. // Pendant que des mortels la multitude vile, / Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci, / Va cueillir des remords dans la fête servile, / Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici”¹⁴⁵.

Cumprindo a representação da noite como agasalho, temos no texto de Bocage a formulação de uma falsa expectativa, que é a evocação do *locus horrendus*. Já na primeira pausa do verso inicial essa proposição anunciada recua, e, logo depois, será desfeita. O leitor logo percebe que não é a noite quem impõe o padecimento anunciado pelo tom altissonante que vem do uso das interjeições. Ao contrário, o poeta elege a escuridão como um lugar de acolhimento e não de martírio. Assim, o

¹⁴³ Tribo, op. cit. p. 14.

¹⁴⁴ BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du – Sonetos & Outros Poemas, São Paulo, F.T.D., 1994

¹⁴⁵ Apud KAISER, Wolfgang – *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1976.

papel do ambiente noturno é o da proteção, ainda que a causa do martírio não se desvaneça. Em relação ao tratamento dado por Baudelaire ao mesmo tema, o andamento é quase equivalente. A noite é também abrigo, já que “tudo o que antecede, tudo o que está no espaço desta poesia, atua só como uma preparação para a chegada da noite”, como anota Wolfgang Kaiser. No poema “sente-se uma gradação (para que contribui maravilhosamente a forma do soneto): a noite aparece quase como dominadora superior a todos os outros seres. Não exerce nenhuma violência; mas os seus atributos prometem refúgio, segurança, *recueillement*. Por outro lado, no decurso da poesia realiza-se uma nítida evolução nas relações entre o eu e a sua dor. No princípio, esta é inquieta, exigente: o poeta exorta-a. Depois chega a pegar-lhe confiantemente na mão. A aproximação da noite acalmou a dor, reconciliou o eu e a dor, fundiu-os em íntima comunidade.”¹⁴⁶

Face a isso, o “Poema da Cidade Morta” não deixa de ser a proposição de um diálogo com parte da tradição poética, ou, mais especificamente, um diálogo com poetas eleitos pelo narrador-personagem (e pelo autor) como enunciadores de uma voz capaz de representá-lo existencialmente e, também, literariamente. A meu ver, o protagonista de Tribo, ao fazer poemas, busca um colóquio espiritual com algumas matrizes que ele elegeu como suas vozes preferenciais. Como esses guias, a quem ele chama irmãos, são sobretudo escritores, é de se supor que ele lhes reclame o empréstimo de suas vozes. Essa pista talvez indique que seus versos são a definitiva tentativa de resgate de uma dicção que ele desejava sua: a voz dos poetas que o inspiram. A partir desse viés, suponho que a poesia de Campos de Carvalho presente em Tribo funciona, evidentemente, como voz do protagonista em busca de suas vozes inspiradoras, mas também como voz do autor que busca uma solução para a prática de um gênero literário — a poesia — que insiste em lhe ser arredo.

Como o objetivo aqui é o de constituir uma via de acesso ao processo de construção poética do autor, julguei adequada a observação detida dos recursos dos quais ele lança mão em um poema de Tribo para me encaminhar a alguns inéditos, cuja apresentação e análises se seguirão. Talvez isto

¹⁴⁶ Id. Ibid.

lance algum esclarecimento em direção à relação inconstante que Campos de Carvalho manteve com a literatura de forma geral e a poesia de maneira particular.

2.11. Poesia: o romantismo nosso de cada dia

Em mais de um sentido, a poesia é um tópico privilegiado em Tribo. As alusões ao gênero, a prática da escritura poética propriamente dita, os elogios à verve e à condição do poeta são programas que entrecortam os *livros* de Tribo, dando ao objeto enfocado uma projeção substantiva. Embora tenha sido sua condição de poeta ingênuo a responsável por expor Walter à crueza do mundo naqueles tempos em que ele procurava pelo Poeta-paxá, foi também a poesia que o socorreu das desditas, fazendo-o cidadão insigne através do hino desportivo que compôs. Certamente por isso sobejam momentos que apontam a poesia como objeto sublime e único porto seguro da existência. As palavras do capítulo XXXIV não deixam dúvidas a esse respeito:

“A poesia, porém, me basta e me impede a desesperação total, e através dela me faço mais puro e mais próximo da eternidade, antes mesmo que a morte me desintegre e me restitua meu eu integral.

“Na poesia — mesmo em prosa — eu me vingo da minha frágil condição humana, tão rude e pesada, e posso ser profeta sem que me detenha a polícia ou me exterminem meus vizinhos da esquerda ou da direita, que não passam de pequenos burgueses. Graças à poesia posso mostrar-me nu em público, ridicularizar o ridículo (em mim, inclusive), tocar a fanfarra sem ser data nacional e fazer-me diabólico quando não acredito nem em Deus. Filtro-me através da poesia como uma água salobra e sem dignidade, cheia do lodo dos séculos e das algas impuras e despidas de mistério — eu que sou hipocampo. Faço da poesia o meu hino de revolta mas também de perdão, que então em pleno silêncio e sem nenhum coro estranho, a não ser o dos meus fantasmas, que afinal são eu mesmo sob a forma de mil espelhos e de ecos inenarráveis.”

Efetivamente, o livro quer compartilhar o ideal de que a criação literária projeta em si a grande utopia do artista. Em boa medida, isto é uma concepção romântica do papel do escritor e da própria literatura: “Como é decididamente contrário à ordem burguesa e absolutamente interdito introduzir a poesia romântica na vida, nesse caso, levemos nossa vida para a poesia romântica; nenhuma polícia, nem instituição de educação, poderá opor-se a tal atitude”, diz Dorothea Schlegel¹⁴⁷. Portanto, as questões da poética funcionam em Tribo como recurso metalingüístico, visando a apresentação de uma defesa do ideal romântico. É o que apreendemos das proposições de Walter que, ao mesmo tempo em que constrói encômios ao gênero poético, também faz distinções em relação a diferentes linhagens de poetas, aceitando uns, recusando outros, categorizando-os, filtrando-os, exprimindo um programa estético para separar o seu trigo do joio. Talvez por isso apareça no livro um trio de poetas: o Poeta-paxá, o “novérrimo poeta Gastão” e o poeta Walter. Eles são representações emblemáticas de um debate estético-ideológico. Paxá personifica a adesão ao academicismo artificial, um inimigo da espontaneidade (que é a marca da expressão individual e genuína da verdadeira poesia). Gastão é a modernidade pirotécnica, que, apesar de recusar o tradicionalismo, acaba se saindo com um hermetismo estéril, apenas recreativo, igualmente inimigo das aspirações elevadas da alma do poeta autêntico. Mas se Paxá é a academia mumificada e Gastão a modernidade vazia, o que é Walter em termos de poesia? Tribo responde sem rodeios: Walter é o poeta genuíno. Assim o livro nos dispõe a visão romântica do poeta e da poesia, em sua seiva mais penetrada. Se tardio ou não, Campos de Carvalho, nesse sentido, e também em muitos outros, é um romântico de carteirinha. Suas concepções tornam-se carta de intenções românticas a todo momento; tanto que tópicos como o negativismo, a noite, a solidão, o ambiente sepulcral, as confissões figuram como medula das mesmas. E, para robustecer a intenção, nada melhor que o satanismo como base da intenção romântica: “Com o Romantismo, Satã começou a ser celebrado como um herói. Os próprios poetas — Vitor Hugo é um

¹⁴⁷ Apud Michael Löwy & Robert Sayre, “citado em *L’Absolut littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, apresentado por Ph. LACQUE-LABARTHE e J.-L. NANCY ed., Paris, Le Seuil, 1978, p. 14. In: Löwy, Michel et Robert Sayre – Revolta e Melancolia: o romantismo na contaminação da modernidade, trad. bras. Guilherme J. F. Teixeira, Petrópolis, Vozes, 1995, p. 42-43.

deles — se lhe comparam e pedem misericórdia para o Anjo Fulminado. Começa então a grande época anárquica da poesia moderna, que tem por condutor o primeiro revoltado, o primeiro anarquista”¹⁴⁸. O satanismo aparece em Tribo, na voz de Walter, como o que foi no Romantismo: expressão de uma negatividade temática: o homem que se rebela e que se opõe a Deus, ao sistema e à sociedade.

“Não sei como os outros entenderão o satanismo. Eu, porém, o entendo assim: capacidade de não temer os deuses nem os homens, e nem sequer a si mesmo. Capacidade de enxergar as coisas por si mesmo e em si mesmas, e não segundo a sua aparência ou a opinião formada por milênios de covardia ou de estupidez”

Claro que o direcionamento da literatura de Campos de Carvalho para os domínios do romantismo não é uma proposição estanque. Por isso mesmo reclama justificativas que o tornem ao menos razoável. Faz-se, então, necessária uma melhor localização do termo *romantismo* aplicado aqui ao autor. O uso do vocábulo não tem, a rigor, o sentido que confina o espírito romântico a uma extensão temporal definida e inflexível, ou a um apanhado descritivo de características — individualismo, misticismo, medievalismo, solidão, egotismo, satanismo, saudosismo, sentimentalismo, etc. Se ficarmos somente nesta seara, encaminhamo-nos ao reducionismo. É conhecida a tentativa de contornar a dificuldade de reconhecimento da unidade do fenômeno romântico “apresentando listas cada vez mais compridas de denominadores comuns da literatura romântica”¹⁴⁹. E elas nada resolvem. Antonio Cândido, por exemplo, em comunicação intitulada “O romantismo, nosso contemporâneo”¹⁵⁰, destaca que “temos uma certa relutância em considerar que o romantismo se estenda até hoje porque os compêndios nos falam muito das reações anti-românticas — parnasianismo, naturalismo — mas, no fim de 100, 200 anos, todos os gatos da literatura começam a ficar pardos. No século XXI, se ainda houver professores e compêndios, os jovens vão ler: ‘romantismo: período que começa com a

¹⁴⁸ Dicionário de Literatura – Direção: Jacinto do Prado Coelho, Figueirinhas / Porto, 1976.

¹⁴⁹ Michael Löwy & Robert Sayre, op. cit. 141

Revolução Industrial e acaba com a Revolução Atômica’. Isto é, da segunda metade do século XVIII ao fim do século XX”. Logo, a idéia de associar Campos de Carvalho, um autor do século XX e tido como estranho, aos propósitos do romantismo não é exatamente imprópria. Na mesma comunicação sobrecitada, Antonio Cândido emenda que “um livro tão bem feito como a História da Literatura Portuguesa, de Antonio José Saraiva e Oscar Lopes, inclui na rubrica romantismo desde Almeida Garret até os surrealistas portugueses, Fernando Pessoa etc.”¹⁵¹.

Ainda assim, alguma reflexão servirá para ajustar a premissa que vê em Campos de Carvalho a forte presença do ideário romântico, ainda que não seja propósito deste estudo uma minuciosa investigação do tema romantismo. Recorro de imediato a um discernimento a respeito da constituição essencial do romantismo proposto por Michael Löwy e Robert Sayre: trata-se da definição, pelos autores do romantismo como “uma visão de mundo” e como uma “oposição ao capitalismo”. É a partir dessa leitura que creio ser possível aproximar Campos de Carvalho do ideal romântico. Para isto, formulo uma breve exposição dos principais argumentos que sustentam as premissas de Löwy e Sayre. É, em parte, na concepção de Lucien Goldmann sobre o romance que os autores constroem sua tese. Para Goldmann, o gênero romanesco coloca em cena o conflito entre a sociedade burguesa e certos valores humanos”, exprimindo assim “as aspirações de certos indivíduos ‘problemáticos’, motivados por valores qualitativos opostos ao reino do exclusivo ‘valor de troca’”. Segundo Löwy e Sayre, “essa maneira de ver pode ser utilmente transferida para o plano das visões de mundo”. Em relação ao problema do romantismo como uma “oposição ao capitalismo”, eles invocam Lukács, que “foi o primeiro a ligar explicitamente o romantismo com a oposição ao capitalismo”

Na verdade, quando esses comentadores se propõem — a partir da teoria das análises de Lukács e Goldmann — focalizar o romantismo como uma visão de mundo apoiada na oposição ao capitalismo, eles não estão direcionados pela crença, algo difundida, de que o romantismo resulta de um sentimento de recusa gerado pelos acontecimentos posteriores à Revolução Francesa (recusa nascida da decepção

¹⁵⁰ Cândido, Antonio – O Romantismo nosso contemporâneo, In: Jornal do Brasil, 19/03/1988

frente às perspectivas que não se cumpriram, e da qual o romantismo seria fruto). O que está em jogo é o romantismo como resultado contrário à unidade real da ordem capitalista, que se inicia muito antes da Revolução Francesa. A ordem capitalista ou a modernidade à qual se referem os autores é “a civilização moderna engendrada pela Revolução Industrial e a generalização da economia de mercado”. “Como já tinha sido verificado por Max Weber, as principais características da modernidade — o espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental, a dominação burocrática — são inseparáveis do advento do ‘espírito do capitalismo’”. Para Löwy e Sayre, “o romantismo surge de uma oposição a essa realidade capitalista / moderna” e não exatamente por intermédio de outras razões. É nesse sentido que, a meu ver, estão orientados os interesses da literatura de Campos de Carvalho, e é este o aspecto que justifica o pendor romântico de seu programa literário. Por isso é que o Walter de Tribo é um legionário da poesia de moldes românticos e individualistas, mas não apenas porque ele deseja expor de forma espalhafatosa uma sensibilidade feita de impulsos individuais e frívolos. A voz poética de Walter, que é a sua senha de recusa ao mundo, não é somente aquela que traduz um estado de espírito que não vai além de seu próprio nariz. Trata-se, como já foi dito para a adoção do individualismo doutrinário, de uma práxis, ou de uma visão de mundo, apoiada na sensibilidade poética por oposição à realidade prosaica. Walter é, como disse Luckács, um poeta cuja “alma é mais ampla e vasta do que todos os destinos que a vida esteja em condições de lhe oferecer”¹⁵²

¹⁵¹ Id. Ibid.

¹⁵² Luckács, G – La Théorie du roman, Paris, Denoël, 1963, p.109, Cf. Löwy

CAPÍTULO 3

NO CLIMA DO PASQUIM

**"Foi assim que cheguei à claúsula dos meus dias;
foi assim que me encaminhei para o
undiscovered country de Hamlet, sem as ânsias
nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e
trôpego, como quem se retira tarde do
espetáculo"**

(Machado de Assis – Memórias Póstumas de Brás
Cubas)

3.1. Retirada de cena

Em outubro de 1969 Campos de Carvalho concedeu à revista O Cruzeiro uma entrevista que seria seu registro jornalístico mais marcante. Tanto que ele próprio, já nos últimos anos de vida, ainda se referia a ela e, contradizendo seus hábitos, destinava-lhe certo orgulho ingênuo. É uma reportagem de muitas páginas, fotos do autor e todo espaço à palavra de um escritor que despertava interesse e polêmica. O Cruzeiro era a publicação dominante no seguimento jornalístico de atualidades e variedades, era bastante eclética, e conciliava latitudes mais do que plurais. Harmonizava variedades e política, sociedade com ciência, sensacionalismo com economia, ao passo em que tratava também de música, artes e literatura. Não obstante essa diversidade duvidosa, tinha seu encanto e adesão. Escritores renomados freqüentavam-na, alguns com colaboração regular, por exemplo Raquel de Queiroz, José Cândido de Carvalho e Ledo Ivo. Além disso, havia seções prestigiosas no campo das

letras, como os “Arquivos Implacáveis de João Conde”, que recebia com familiaridade autores como Manuel Bandeira, Jorge Amado e Vinícius de Moraes¹⁵³. Via de regra, os autores que visitavam O Cruzeiro estavam livres de embaraços, muito presentes em outras seções. Para escritores, o tom era geralmente solene, sendo que abordagens mais picantes ficavam reservadas a artistas populares, sobretudo cantores. A literatura no Cruzeiro gozava de certo protocolo. No caso de Campos de Carvalho, digamos que tudo isso tenha se desviado um pouco, o que não se constituía novidade à exposição pública do escritor.

“O homem baixo, de olhos ariscos e cabelos encaracolados, está sentado sobre o tapete cinza, em frente a uma mesinha baixa, de mármore. Seus olhos argúem o fotógrafo: será que não vão achar teatral minha atitude. Mas é realmente assim que eu escrevo e vou acabar por fazê-lo deitado, eu sei, sempre depois da meia-noite — como os vampiros —, quando eu começo a ser eu de verdade.

“Batidas as fotos, o homem se levanta, rearruma os faisões e outros objetos de prata sob o mármore. Fechadas as cortinas e ligado o ar condicionado, a sala branca mergulha na penumbra e Copacabana fica esquecida do lado de fora. Ele continua movimentando-se muito, servindo cerveja ou colocando discos na vitrola, sempre em passinhos curtos e firmes.

“— Há quem me tome por louco e eu mesmo já me tomei. Mas basta uma visita ao hospício para me convencer — desgraçadamente — do contrário. É como se fosse um lobo vestido com a pele de um cordeiro: expulsam-me só pelo faro.

“Campos de Carvalho tenta explicar a sua posição sui generis na literatura brasileira. A cultura oficial ignora a sua existência, os críticos temem comentá-lo — por desconhecer uma forma convencional para rotulá-lo, talvez — e os leitores acreditam que os seis livros que trazem sua assinatura tenham sido escrito por “um maluco”. Um grupo reduzido de pessoas mais informadas, entretanto, consome avidamente o que ele escreve, e outros já escreveram obras profundamente influenciadas por *A Lua Vem da Ásia* ou *A Vaca de Nariz Sutil*. Os editores — ao contrário do que se

¹⁵³ Vinícius de Moraes compôs, de pronto, em 1956, um poema — “Auto-retrato — para os “Arquivos implacáveis”. Manuel Bandeira enviou à coluna o poema “Irene no Céu” acompanhado de uma ilustração. Jorge Amado abriu as portas do convívio familiar, chegando mesmo a apresentar o talento literário da filha, então com dez anos de idade, Paloma Amado.

poderia imaginar — estão dispostos a pagar-lhe, adiantado, qualquer romance, novela ou conto que venha a escrever.

“É absolutamente inútil tentar levar a entrevista como pretendi. Ele responde a uma pergunta que ainda não fiz e — aprendo — dará respostas conforme estas lhe vierem à cabeça. Mesmo que isto só venha a acontecer daqui a uma hora. Seu silêncio vai durar alguns segundos, o tempo de tomar fôlego ou um gole de cerveja.”

Ao mesmo tempo em que a revista o apresentava como um homem de elevada formação e um artista de viva inteligência, esforçava-se por matizar o já conhecido perfil de pessoa excêntrica, e o escritor colaborava decisivamente para tanto. As encenações de *clown* ficaram por sua conta e ele, como sempre, não declinou e fez o que pôde. Da mesma forma que se manifestara dez anos antes no Jornal de Letras, expôs um pensamento labiríntico, mostrando seu lado rebelde, posicionando-se contra as instituições, desprestigiando a família, o Estado e a crítica. Proclamou-se independente e anunciou títulos de livros inéditos que, de acordo com seus prognósticos, em breve se juntariam à sua bibliografia já conhecida.

“— Aliás o título do livro que estou escrevendo no momento é exatamente *Maquinação da Máquina, Especulação do Espelho*. Assim como a 4ª Sinfonia de Charles Ivens exige a presença de três maestros para ser bem interpretada, assim também penso que esse meu novo livro, par ser bem compreendido, deva ser lido simultaneamente por três leitores”

Cumprindo o seu papel, o repórter Edney Silvestre procurou na entrevista espaços que permitissem desenhar ao público um perfil mais expressivo do autor, especialmente caracteres relacionados à sua verve polêmica.

“Recentemente o Instituto Nacional do Livro patrocinou um “Dicionário Brasileiro de Literatura”, publicado pela Editora Saraiva, onde são catalogados até mesmo cronistas de província

absolutamente desconhecidos e de importância bastante duvidosa. Em seus cinco grosso volumes não há a menor referência a dois autores: Gerardo Melo Mourão e Campos de Carvalho. O autor de *A Lua Vem da Ásia* acha a omissão coerente:

“— É natural que isso se dê e, na omissão, estou em excelente companhia. Sempre fui renegado: pela família, pelo Governo, pela crítica, pelos leitores, por todo mundo, menos editores — problema que nunca tive. Não me interessa o que a crítica pensa ou deixe de pensar da minha obra. Nenhum crítico jamais me fez escrever melhor ou pior do que antes só por haver opinado sobre meus livros. O único crítico dos meus livros sou eu mesmo.”

Beneficiado pela distância, o analista atual há de notar que, nas entrelinhas, existem atos e fatos que talvez não se tenham demonstrado, na ocasião, claramente ao escritor. À época, Campos de Carvalho já não conseguia escrever havia quatro anos e, ao que tudo indica, não percebia também que seu afastamento ia se tornando cada vez mais concreto. Preferia pintá-lo como algo natural e até positivo; algo que fosse parte da vivência literária. Repisando as mesmas razões que fornecera ao Jornal de Letras, em 1959, procurava justificar a ausência de novos livros como um momento de depuração. Numa atitude de salvaguarda chegava a anunciar livros imaginários, títulos que ele jamais viria a escrever. Invocava a comodidade da aposentadoria ainda em idade muito produtiva — aos 53 anos —, ideal para se dedicar exclusivamente à literatura, objetivo que perseguia desde Banda Forra. Contudo, sem que suspeitasse, ou esforçando-se para negar, ia em direção oposta. Na realidade, os quatro anos longe das publicações não eram um intervalo e sim um processo que ia se desenhando definitivo.

“— Não sou um escritor apressado. Há treze anos separando meu primeiro livro do segundo, e cinco entre *Lua* e *A Vaca*. Agora mais cinco entre *O Púcaro* e *Maquinação da Máquina*. Não me fascina a publicidade, as colunas sociais, a letra de forma, meu nome nas bancas ou as academias. Academia de Letras é casa de tolerância da Literatura. Já tenho prontos os planos de mais duas

obras para um futuro mais próximo. Um será *Maravilha no País das Alices*, e a outra leva um título que por si só já justificaria todo um poema em prosa: *O Vaso Noturno*.”

Foi por esse tempo que surgiu a suspeita de enfermidade da esposa — “a única criatura que me suportou ao longo dos anos”, como afirmou ao Cruzeiro —, e, com ela, novas preocupações. Tanto que a sucessão de dissabores acabou conduzindo-o à Europa, no início dos anos 70.

Ainda que por caminhos tortos, a viagem terminou por trazer proveitos. E se não o reconciliou com o mundo, ao menos foi o primeiro impulso para uma maior estabilidade. O apagamento dos prognósticos pessimistas em relação à saúde da esposa¹⁵⁴ trouxe tranquilidade e o período longe do país acabou possibilitando o retorno espontâneo à escrita. Os textos escritos na Europa, ainda que bem poucos, tiveram para ele uma importância proeminente. Tanto que ele os preservou e com os mesmos iniciou, de volta ao Brasil, sua colaboração no Pasquim, a partir de janeiro de 1974. São também contemporâneos “Os Anais do Campos de Carvalho” (crônicas no Pasquim), as reedições de seus principais livros¹⁵⁵ e as traduções para o francês de A Lua Vem da Ásia e A Chuva Imóvel. Tudo parecia então, no início dos anos 70, conspirar para sua reconciliação definitiva com a literatura. Isto, todavia, não ocorreu. O período de conagração não ultrapassou a segunda metade da década e, em 1977, Campos de Carvalho calou-se, praticamente em definitivo. Para todos os efeitos, O Pasquim testemunhou — e proporcionou — seu último momento da criação literária. Depois do Pasquim, somente a Obra Reunida, em 1995.

3.2. No Pasquim

Ao longo da história do jornalismo e do humorismo no Brasil, O Pasquim foi, sem dúvida, uma referência obrigatória. As primeiras colaborações de Campos de Carvalho vieram em uma seção

¹⁵⁴ Tratavam-se, como já indiquei, de suspeitas que não se confirmaram.

¹⁵⁵ A Lua Vem da Ásia: 1977 (3ª edição) e 1984 (4ª edição) pela Editora Codecri, do Pasquim; Vaca de Nariz Sutil: 2ª edição pela Civilização Brasileira, em 1971 e 3ª edição pela Codecri, em 1978; A Chuva Imóvel: XX

intitulada “As Cartas do Campos de Carvalho”, a partir de janeiro de 1974. Pela pauta, o escritor fazia as vezes de viajante-correspondente, dando notícias de suas andanças pela Europa. Nas onze Cartas que publicou temos a dicção do turista-aprendiz-galhofeiro, que, a partir de sua condição de forasteiro que se aventura sem eira nem beira por terras estrangeiras, recolhe do mundo que lhe é estranho um sentido momentâneo para sua vida. Os temas dominantes são previsíveis: a dificuldade de adaptação ao lugar, o clima, os costumes, os traços culturais, os idiomas que não se entendem, a comida, as comparações, as saudades — literatura de viagem, enfim. Claro que para tornar tudo isso adequado ao paladar do Pasquim era necessário o tempero da pena de um escritor de peculiar talento nas searas do humor e da irreverência. É o que nos aponta uma das “Cartas”, publicada em fevereiro de 1974.

“Londres, novembro de 1972.

“Meu caro.

“Se Lisboa logo à primeira vista parece tipicamente lisboeta, Londres então é você vê-la e exclamar: “Isto sim é que é uma cidade londrina”!

“Tive sorte em enxergá-la logo no segundo dia, pois tenho um amigo que ficou aqui três semanas e só conseguiu ver neblina: acabou indo ao oculista pensando que estava com catarata. Aliás, diga-se a meu favor que tenho carregado o SOL comigo por tudo quanto é lugar por onde passe: dos 70 dias que fiquei em Paris, Paris me ficou devendo exatamente 65 dias de sol: recorde absoluto. Um frio de rachar — mas sol.

“Na véspera de vir para Londres comprei um livrinho desses de bolso cujo título me pareceu sugestivo: *Comece a Falar Inglês Hoje Mesmo*. De fato, já no dia seguinte eu falava o inglês corretamente, só que os ingleses aqui pareciam não entender muito bem, como ainda continuam não entendendo: em compensação diga-se que eu os entendo ainda muito menos. Tenho procurado usar a mímica dos dedos como fazem os mudos, mas o frio é tanto que meus dedos ficam enregelados e só consigo me expressar em poucas palavras — o suficiente para não morrer de fome. (O curioso é que sempre li o inglês, conheci no original Byron, Shakespeare, Wilde, Thoreau, Walter Patter,

Virgínia Woolf, Shaw, Poe e tantos outros — e mesmo aqui compro o ‘Sunday Mirror’ e leio-o de fio a pavio, resolvendo até as palavras cruzadas: na hora de pedir água no restaurante é que são elas — invariavelmente me trazem uma torta de qualquer coisa.)

“Os táxis em Londres têm, todos, cara de popô de mulher velha. Pertencem ao Serviço do Patrimônio Histórico e só saem a rua mais como atração turística — embora você possa entrar neles e ir de um lugar para o outro, pagando naturalmente o preço da viagem. O trânsito, como se sabe, é aqui invertido, vai-se pela esquerda e volta-se pela direita — e o chofer guia junto à porta da direita, que ele não é besta nem nada. Já fui atropelado três vezes. O ônibus tem dois andares mas parece ter vinte, e seu equilíbrio é tão instável quanto a atual situação política argentina: acho que exagero um pouco. Metrô aqui é *Underground*: acabou-se aquela mamata de Lisboa, Madri, Barcelona, Paris. Por enquanto ainda estou só farejando: isso de *underground* me lembra literatura *underground* que nem a minha, o que é sempre perigoso.

“As paredes em Londres realmente falam e gemem à noite, pelo menos as do hotel onde estou. Você está tranqüilamente lendo o seu jornal quando dão três batidinhas ao lado da sua cama, tenha porta ou não tenha porta — e depois das batidinhas vêm uns estalidos que tanto parecem beijos como tampas de esquifes se abrindo, acompanhados de sussurros quase imperceptíveis e vozes que mais parecem vozes de baratas ou de aranhas. Posso garantir que não se trata nem da calefação nem de nenhum casal no quarto ao lado fazendo o amor e, segundo minhas deduções metafísico-agnósticas, deve tratar-se mesmo é de autênticos fantasmas ingleses, do segundo time evidentemente pela modesta categoria do meu hotel. Dizem que nos melhores hotéis os fantasmas cantam até árias de óperas famosas, com dó de peito e tudo, e vestidos a caráter como manda a alta condição dos hóspedes. De qualquer forma a existência do fantasma inglês ficou mais uma vez comprovada, e para isso tive que vir até aqui pessoalmente.

“É evidente que ainda não conheço Londres como a palma da minha mão —embora na verdade conheça muito pouco a palma da minha mão, que trago sempre voltada para baixo. Mas, como bom colegial em férias, já vi o Tâmis, o Piccadilly Circus, um pedacinho do Hyde Park, a privada londrina que é incomparavelmente melhor do que a parisiense—um inglês de chapéu-coco, cachimbo e guarda-chuva — dois cachorros cheirando a cauda um do outro — a Regent Street, a Edgware Road, a Oxford Street e outras milongas. O Big Bem ainda não vi, graças a Deus.

“Já deu para perceber também que o famoso *sense of humour* inglês está em vias de extinção, se é que realmente existiu algum dia: a novíssima geração londrina julga-se engraçadíssima (parece que o mal é universal) e morre de rir com tudo o que você faça ou deixe de fazer na rua: ser atropelado e morto, por exemplo. São uns jovens de sexo indefinido, unissex ao que parece, geralmente aos grupos ou magotes (sozinhos fazem o nº 2 nas calçadas) — que não fazem outra coisa na vida senão zombar das últimas coisas sérias ainda existentes, e que por morarem em Londres acham que o resto do mundo é uma corja de imbecis, sem eira nem beira. Já comecei a fazer... em cima deles.”

“O abraço do

“Carvalho”¹⁵⁶

Praticando epistolografia (bem moderna) depois de sete anos recolhido, Campos de Carvalho retornava à boa forma por intermédio de uma literatura que não almeja grandes vôos para além da simplicidade e da habilidade modesta em captar o trivial. Embora se tratasse de uma experiência inesperada, os textos se adequaram muito bem ao novo perfil. Faço supor em função disso que a aproximação do escritor com O Pasquim procedeu, mais do que de uma coincidência de propósitos, de uma visceral identificação entre os ingredientes de seu discurso e as fórmulas de discurso sobre as quais o periódico se sustinha. Foi uma feliz coincidência para ambos. O jornal foi para ele mais do que um espaço para a publicação de seus textos e o seu conseqüente retorno à convivência com o público. A permanência se constituiu como uma espécie de terceira vida literária para o autor — a primeira, que ele havia renegado, ficara encerrada em Banda Forra, Tribo e nos poemas que nunca chegou a publicar; e a segunda, representada pelos vendavais A Lua Vem da Ásia, Vaca de Nariz Sutil, A Chuva Imóvel e O Púcaro Búlgaro que provocaram o que toda tormenta provoca: muda tudo de lugar, deixa marcas profundas, destrói algumas coisas que parecem inamovíveis mas também impõe à terra pela qual passou um longo tempo de esterilidade. Essa terceira vida literária estava por se construir como uma

forma de desimpedimento, tanto da sombra de seus principais livros quanto de problemas como a busca obstinada de uma obra perfeita. A prática certamente o ajudava a compreender melhor que a literatura também se faz por intermédio de escritos que não possuem a perenidade como meta. Essa fase foi sobremaneira proveitosa, principalmente porque permitiu a sobrevivência da coleção de Cartas e Crônicas de Campos de Carvalho. Não obstante, ele cumpriu somente o primeiro ato de sua terceira vida de escritor. Depois se retirou, antes de findo o espetáculo.

3.3. As cartas do Campos de Carvalho

Um aspecto que reivindica atenção para nas Cartas é a data da publicação em confronto com a data da composição. Quando aparecem no Pasquim, em 1974, vêm com a datação de dois anos anteriores, período em que o autor, de fato, encontrava-se na Europa. Entretanto, em 1974 ele e a esposa tinham retornado ao Brasil havia já alguns meses, talvez um ano. O jornal não omitia que as “Cartas” eram de 1972. Publicava-as, inclusive, com a data, não dando muito relevo ao fato das notícias do “correspondente” chegarem com dois anos de atraso. Ao leitor que atinasse para tanto, talvez ficasse a impressão de algo esdrúxulo. Contudo, a natureza do Pasquim permitia tranqüilamente essas e outras incongruências. O curioso é que o primeiro a se preocupar com o “prazo de validade” do que escrevia foi o próprio Campos de Carvalho (talvez não se lembrasse que a datação das Cartas o contradizia) em uma das crônicas dos “Anais do Campos de Carvalho”, coluna iniciada em maio de 1974. O tema da crônica foi exatamente a dificuldade em manter, num jornal semanal, a atualidade dos assuntos, porque, normalmente, quando o texto vinha a público, o que se escrevera uma semana antes já estava esgotado.

“Uma coisa é você escrever para um jornal diário, que às vezes tem até duas edições por dia, e outra coisa é escrever para um semanário, um quinzenário, um mensário ou mesmo para um

¹⁵⁶ O Pasquim, Ano VI, n° 242, LXXVII, Rio de Janeiro, 19 a 25/02/1974.

anuário, como o saudoso Almanaque do Capivarol.

“Isso explica porque trato aqui de assuntos que, ao sair o jornal, já ninguém se lembra mais de que aconteceram, nem eu mesmo — ou então, como no caso da Guerra dos Seis Dias, cometo a gafe de noticiar que a guerra começou quando de fato ela já acabou há muito tempo e tudo já voltou à rotina normal, isto é, à guerra de todos os dias. Certa vez cheguei à redação desse prestigioso órgão (não contundir com outro) trazendo um furo sem tamanho, desses que fazem o Ibrahim soltar no mínimo cinco bombas — e, quando o jornal finalmente saiu, após meses e meses de espera por um espaço decente, o sujeito focalizado já tinha morrido de meningite em São Paulo, a família já tinha cada um recebido a sua parte da herança e picado a mula para um lado diferente”¹⁵⁷

Escritas em 1972 e publicadas no Pasquim em 1974, entre os meses de janeiro e março, as Cartas foram praticadas como gênero literário e Campos de Carvalho guardou-as consigo, certamente almejando exposição futura. No momento em que ele as escreveu na Europa, elas não eram “cartas vivas” — rótulo com que se nomeia a epistolografia que tem como objetivo o envio a um destinatário específico. Como ele próprio relata em uma crônica dos anais, eram literatura; literatura para si mesmo.

“Sempre fui um péssimo epistológrafo, talvez devido à má palavra — e mesmo as cartas de Paris e Londres aqui publicadas eu as escrevi diretamente a mim, poupando ao menos assim o dinheiro e o trabalho de ir até o Correio.”

Embora poucos, os textos foram a primeira investida literária concreta desde 1965; ou, pelo menos, a primeira tentativa que resultou na existência material de um corpus que seria preservado. Contrariando a rotina à qual submetia suas tentativas de volta à literatura, preservou-as e buscou, depois, a sua publicação. A primeira Carta que apareceu no Pasquim é um dos testemunhos mais eloquentes desse momento do escritor, e, certamente, um dos mais importantes de toda a sua trajetória.

“Londres, dezembro de 72.

“Minha cara,

“Preciso urgentemente voltar para o Brasil: ainda ontem eu quis dizer vitela e disse vaca moça. A tal história: você fica seis meses ouvindo italiano, português, espanhol francês, inglês, japonês, árabe (o que mais se ouve por aqui) e acaba esquecendo a própria língua. Vaca moça — até que a expressão é gentil.

“E justamente agora que pretendo voltar a escrever meus livros e mais preciso do meu instrumento, a palavra — a palavra exata e única, sem sinonímia, como você tanto quanto eu sabe que existe e tem que ser encontrada. Somos uns pescadores de pérolas, bem entendido — e, agora que as pérolas andam tão desvalorizadas pelos que as fabricam em série e sem amor, há que descobri-las de novo e cada dia redescobri-las, como se cada palavra renascesse conosco cada manhã e nunca ninguém a houvesse usado jamais. Sonho o livro inatingível (todos nós sonhamos) que eu mesmo venha a compreender na sua totalidade só muitos anos depois, e que me escape justamente porque ainda não estou preparado para entendê-lo mas apenas para escrevê-lo. Você, que também busca esse livro, sabe que não jogo com as palavras e sim apenas com a Sorte (*un coupé dés...*) e que já o simples fato de buscá-lo representa um enriquecimento interior, quase ia dizendo um deslumbramento, a exemplo do que ocorre com o alquimista diante da Grande Obra, ao mesmo tempo dentro e tão longe dela.

“Quando empreendi esta viagem sentia-me no mínimo um novo Colombo um pouco mais céptico sem dúvida: e esperava encontrar mundos novos no Velho Mundo ou pelo menos um simulacro deles, algo como uma miragem que me fizesse esquecer de mim mesmo — e de meus oito ou nove anos de silêncio. Aqui estou, nu como vim, apenas seis meses mais velho e mais nu — mas algo me dizendo que sob a minha nudez estou grávido de mil coisas e (o que é mais importante) que já estava grávido quando aqui cheguei e muito antes de ter sonhado em romper com o meu passado. Vim aqui ver, e não vi, o que só podia estar dentro de mim e não em qualquer geografia: a face oculta do sol e todas as luas, o outro lado do espelho e o rio subterrâneo que corre sob cada rio: a palavra mágica e insabida que um dia, sem querer, proferirei e me revelará mais do

¹⁵⁷ O Pasquim, Ano VI, n° 253, LXXXVIII, Rio de Janeiro, 13 a 20/05/1974.

que a própria Morte: o ovo de pássaro que mesmo o mais deserdado de nós traz nas suas entranhas, e que no artista se chama Intuição, Gênio, Loucura ou simplesmente Alma.

“Até descobrir minha eterna gravidez fui aqui assaltado por todos os demônios do desespero, e só não me matei porque não era dono do meu destino humano e tinha que dar a mão a uma outra mão. Uma horrível tarde entrei na igreja de Saint-Etienne du Mont, em Paris, e diante daquele Mistério nunca ninguém foi tão pobre quanto eu por não poder acreditar em nada daquilo que via e sentia. Você deve conhecer Saint-Etienne e sabe que é a mais bela das igrejas ou pelo menos a mais impressionante — e, quando então o grande órgão se põe a tocar em toda a sua fúria, só os monstros da minha espécie permanecem surdos no seu desespero e ousam não cair em êxtase — já não digo místico mas metafísico. De volta ao quarto do hotel, ainda mais desesperado, punha-me a escrever cartas e mais cartas, a maior parte delas dirigida a mim mesmo e sem nenhuma relação com meu desespero, como se apontasse um revólver contra o teto ou a lâmpada em vez de apontá-lo contra a minha cabeça. Bem ou mal, sobrevivi e continuo sobrevivendo — e só a você resolvi contar agora esse inferno íntimo em que me debati todo esse tempo, porque a conheço e sei igualmente possuída pelo demônio da eterna dúvida, que infelizmente para nós se confunde com a eterna certeza.

“Comecei esta carta a maneira de outras que escrevi sem destino nenhum, apenas para não morrer até o dia seguinte, e de novo até o dia seguinte — até hoje, 8 de dezembro, em Londres, Inglaterra, Europa, Mundo. Gostaria de terminá-la no mesmo tom antiapocalíptico, falando de vacas, moças e outras amenidades profundas — que tudo infelizmente é profundo e sobretudo aquilo que menos parece ser. Direi então a você que estou tão pobre aqui em Londres, mas tão pobre, que outro dia eu vinha andando pela rua e vi um parafuso no chão — e coisa que jamais me ocorrera antes: simplesmente apanhei-o e o guardei. Mas isso, pelo visto, não tem graça nenhuma.

“Seu

“Campos de Carvalho”¹⁵⁸

¹⁵⁸ O Pasquim, Ano VI, nº 235, LXX, Rio de Janeiro, 01 a 07/01/1974.

Havemos de perceber que, dentre todas as formas das quais Campos de Carvalho se valeu para dimensionar seus interregnos e rupturas com a literatura esse testemunho parece ser o mais chamativo. Nele a argumentação algo erística de outros depoimentos dá lugar ao tratamento, ainda que comovido, lúcido das vivências mortificadoras contra as quais ele, muitas vezes, não sentia possuir total defesa para combater. Sem rodeios ou subterfúgios, abarca o problema do esgotamento da criatividade, uma realidade contra a qual até então ele tentara resistir, ao que parece, sem sucesso. Igualmente expressa razões que julgava também causadoras de seu silêncio: a principal delas a busca obstinada da perfeição que ele, ao mesmo tempo em que desejava, temia não poder atingir. Curioso notar que a mesma questão da grande obra está em pauta em outras anotações do autor. Em 1957, apesar do tom espirituoso, ele resvalou pelo tema naquela que era talvez a sua primeira manifestação na imprensa a respeito de sua obra. O depoimento é o mesmo que relata as censuras da mãe do escritor em relação a A Lua Vem da Ásia.

Da mesma forma que o perfeccionismo o impelia a buscar a irrealizável obra-prima, podemos perscrutar nos escritos de Campos de Carvalho, sobretudo na primeira Carta do Pasquim, o quanto a própria literatura o martirizava e o quanto o seu parâmetro de realização individual era também o seu algoz. O texto da Carta de 1972 talvez seja o mais seguro porto para a compreensão de sua luta literária. É o registro franco e maduro do momento crucial — e usando dois lugares comuns — do fundo do poço e da luz no fim do túnel que ele viveu na Europa, mas que o acompanhava desde muito. Porém, ao mesmo passo em que o texto identifica a crise, também projeta a convicção do ressurgimento. Em breve futuro ele próprio se valeria do espaço do Pasquim para ironizar as dificuldades do ofício e da luta do escritor, em uma das bem humoradas crônicas dos “Anais” — ser escritor não era fácil, ele sabia disso, mas voltara a sê-lo e não pretendia desistir. Pelo menos naquele momento.

“Morro de vergonha quando penso nisso, mas o que sou mesmo é Escritor — não jornalista,

mas Escritor. Sei que estou correndo o risco de perder todo crédito na praça (até nas lojas Tamakavi) mas a verdade tem que ser dita e pouco me importa que meus credores se desesperem ao ler esta minha declaração tresloucada. Mais dia menos dia eles tinham que acabar sabendo, estão aí as livrarias (algumas) abertas até de madrugada e sempre haveria algum inimigo para ir contar-lhes a minha profissão ignóbil — essa, sim, a mais antiga do mundo. Já não tenho mais como esconder, nem da polícia, a minha triste condição de escritor nacional (...)

“Mas não quero nem posso renegar minha humilhante condição de Escritor nos dias de hoje, só por sabê-la marginalizada e ridicularizada pelos que não lêem nem o Gibi, isto é, 90% da população alfabetizada. Como disse da crase o Ferreira Gullar, também a literatura não foi feita para humilhar ninguém — e continuo perseguindo a minha obra-prima com o mesmo ardor e empenho com que ela parece sempre fugir de mim — e meus parentes, amigos e credores que me evitem como melhor entenderem, sobretudo estes últimos, pois que de minha parte continuarei escrevendo até o último instante, desde que me dêem caneta e papel para isso: a menos evidentemente que morra afogado num naufrágio e não tenha tempo para essas e outras mumunhas.”¹⁵⁹

O tempo do Pasquim foi tempo de reafirmação. Logo, não há razão para que os comentadores do autor não tenham se apercebido desse momento. Naquele corpus está, sem dúvida, uma excelente possibilidade de um olhar mais amplo sobre o escritor e sua obra, além de oportuna ocasião para a realização de uma edição póstuma — seria uma forma de homenagear sua memória e também registrar um importante momento na literatura brasileira mais contemporânea.

3.4. Os Anais do Campos de Carvalho

As crônicas dos “Anais do Campos de Carvalho” perfazem mais de meia centena de textos. O conjunto focaliza a adesão do escritor a uma modalidade textual que ocupa com destaque a história da literatura brasileira, e que teve como praticantes, além de Rubem Braga, é claro, Carlos Drummond de Andrade e outros que fizeram do gênero sua expressão maior: Fernando Sabino, Paulo Mendes

¹⁵⁹ O Pasquim, Ano VI, n° 281, CXVI, Rio de Janeiro, 19 a 25/11/1974.

Campos, Oto Lara Resende. Além desses, outros talentos merecem registro, como, por exemplo, Flávio Rangel. Para as crônicas do Pasquim Campos de Carvalho trouxe não somente o senso crítico como também a familiaridade com os principais ingredientes do humor anárquico e da rebeldia, qualidades que tanto distinguiram sua literatura. Mas além disso o escritor incorporou a elas traços de renovação que fizeram enriquecer o gênero. Sua facilidade em constituir uma dicção literária a partir da pluridiscursividade, de impor ao texto um ritmo caleidoscópico, de fundir modalidades textuais e categorias distintas foi também transportada para os textos que escreveu no Pasquim, e isto forneceu à sua atuação como cronista o mesmo espírito reformulador apresentado já nos seus livros. Como notamos já em Tribo, as crônicas dos “Anais” se configuraram como lugares de incorporação tanto de gêneros literários quanto de enunciações. É o que percebemos, por exemplo, no reaquecimento através das Crônicas de duas modalidades caras ao autor: o registro autobiográfico e a prática da auto-entrevista como gênero literário alternativo.

Contudo, ao mesmo tempo em que promovia uma releitura das formas composicionais dos grandes cronistas contemporâneos soube prontamente incorporar desses autores o gesto próprio ao escritor de jornal. Assim, à maneira dos grandes mestres da crônica, como Rubem Braga e Drummond, buscou a observação sensível do cotidiano que foge ao homem comum, e dela passou a usufruir como matéria de comunicação com o mundo. E é bem possível que essa descoberta tenha sido excepcional em seu universo de escritor e de homem. Tudo o que buscara dizer avidamente nas entrevistas, e que acabara redundando no rótulo da excentricidade, passou a ser matéria fecunda para as composições do Pasquim, com a vantagem de que nos “Anais” — e isso era garantido pela total liberdade característica do Pasquim (pelo menos do ponto de vista da redação) — não havia limites: podia-se ir da literatura à piada franca, do comentário à ficção, do lirismo ao humor provocador. Assim, o ideal de cronista que o autor projetou nos “Anais” — fundamentado, via de regra, no humor, na vontade combativa e no já conhecido espírito insurreto — foi também capaz de surpreender e migrar para outras latitudes. Em muitos momentos dos “Anais”, Campos de Carvalho deixou-se conduzir ali pela voz do lirismo; um

lirismo franco que já se pronunciara em A Chuva Imóvel e também em outros dispersos. Porém, um lirismo que não vinha sozinho: acompanhava-o sempre a conhecida vocação do autor à insubordinação.

“Sou um crápula. A mulher grávida de muitos meses carregando a enorme trouxa de roupa na cabeça, pobre a mais não poder e com um menino ao lado também equilibrando o seu volume. Chove e no chão escorregadio o menino deixa cair o seu embrulho, a mãe grita desesperada e desfere violenta bofetada no rosto do menino, que cai e começa a chorar. É dia de Natal, a mãe paupérrima e vesga está no último mês de gravidez, a roupa ali na lama põe a perder todo o trabalho de uma semana: eu tomo o partido do menino, grito como um possesso contra a espantada mulher, a senhora não pode bater assim no menino, isto é uma covardia, a mulher depois do espanto responde com a barriga enorme que todo o seu trabalho ficou ali perdido na lama, a grande trouxa ainda equilibrada na cabeça, o menino caído e chorando, eu então minto que vou chamar a polícia, pode chamar a polícia que o senhor quiser, o senhor e a sua polícia eu queria ver é no meu lugar com essa roupa no chão, vida mais desgraçada.

“Sou um crápula, o que não disse à mulher digo-o agora de público, bem alto e de maneira que não haja dúvida nem de minha parte nem de ninguém: sou um crápula e de crápula devo ser chamado, que me apontem na rua como um crápula vesgo e obeso, a barriga deste tamanho: lá vai aquele crápula, chuva nenhuma limpará esse tipo imundo, a ele e aos seus sapatos, e aos seus óculos dourados metidos a besta, que não enxergam nem um palmo diante do nariz. Um crápula perfeito.

“Chamar a polícia — logo a polícia! Eu deveria chamar mas era Deus para ver aquilo: veja Vossa Sumidade se isso é necessário, e mais aqueles meninos noctívagos de Petrópolis que eu chamei de pivetes e para os quais igualmente clamei pela polícia: Aqui del Rey! Vossa Sumidade, que fez tão bem os astros e as galáxias, que põe em cada detalhe uma precisão de relojoeiro e uma sabedoria infinita — permitir uma coisa destas! E onde estão vossos famosos milagres que não fazem voltar tudo ao estado d’antes, sem roupa nenhuma no chão e sem nenhuma bofetada estalando no rosto do menino, e sem nenhum crápula na rua berrando os seus impropérios. Hoje é dia de Natal, na pior das hipóteses um dia consagrado à vossa louvação e em que os homens fingem que não são humanos e até as guerras fazem trégua para comemorar a salvação do mundo. Vossa sumidade veja este

menino e sobretudo veja essa mãe com esse outro menino na barriga pobre, essa mãe vesga e tão desamparada sob a chuva que não pára nunca, tudo tão triste e tão sem sentido para um dia que dizem de tanta alegria, e um dia na verdade igual aos outros e tão terrível, veja Vossa Sumidade, como qualquer outro. Se há um culpado nisso tudo, mais do que eu, Vossa Sumidade saberá apontá-lo ou apontar-se com a maior honestidade — antes que chegue a polícia e comece a investigar o ininvestigável, lápis e papel na mão como se se tratasse de uma reportagem a mais para algum colorido jornal de amanhã. Continuar assim como está, há milhares e milhões de anos, isto é que não é possível.

“Como não é possível tomar um partido com essa desenvoltura de sílfide com que eu tomei, sem pensar cem ou mil vezes seguidas sobre os prós e os contras que cercam o ato humano mais simples, neste labirinto de espelhos em que nos debatemos do nascimento à morte. Julgamo-nos uns sábios e não passamos de uns pobres animais irracionais lançados no turbilhão de uma caldeira fervente, sílfides de araque dançando sem perceber a Dança Macabra, efêmera mas eterna porque sempre igual, a mesma sempre, com óculos ou sem óculos, tudo uma palhaçada ou uma tragédia só. (Por falar em óculos, enterraram João Guimarães Rosa de óculos sobre os argutos olhos para sempre fechados, como a significar a insignificância da visão humana diante da vida e diante da morte: um par de óculos tendo o mesmo efeito que têm os óculos do cego ou um par de antolhos na escuridão mais espessa que envolve o mundo).”¹⁶⁰

Se fôssemos eleger parâmetros dominantes no conjunto de crônicas do Pasquim, certamente contemplaríamos três referências que se mostram bem visíveis: o Humor, o Lirismo e o Nonsense. É, normalmente, nesses procedimentos composicionais que estão amparados os temas que advinham, por exemplo, do interesse do cronista em construir um olhar sobre os fatos do dia-a-dia. É este o plano de dicção que lhe permite atuar como observador plural do cotidiano; um observador que se serve tanto das trivialidades do mundo quanto das questões mais urgentes. Ora por intermédio do humor, ora por intermédio do absurdo, ora tendo no lirismo a sua saída, o cronista tem licença para tudo ver e sobre tudo se pronunciar — desde uma onda de nostalgia que tomou as grandes capitais do planeta no início

dos anos 70 até as execráveis manifestações de racismo nos E.U.A. E, assim, os assuntos se sucedem: a televisão como veículo massificador; o despreparo dos vestibulandos; a Revolução Cultural e regime maoísta na China; a mesmice da Academia de Letras; o feminismo; o machismo; a comoção em relação à pobreza e toda sorte de assuntos que se possa imaginar. Sob a salvaguarda da crônica, temos o escritor às vezes se imiscuindo nos próprios problemas de seu ofício e expondo os obstáculos das redações dos jornais (revisores que capengam e trocam “cortisona” por “cortizona”, “cidadãos” por “cidadões”) às vezes tornando-se observador da cidade, cujos problemas afligem a todos os mortais, inclusive ele: a falta de verde em Copacabana, o esgoto lançado na praia, os carros sobre as calçadas, a queda de viadutos, a especulação imobiliária.

Ao lado dessas linhas de composição estão os textos que buscam, digamos, uma maior literalidade; textos mais próximos da ficção. Nesse viés, Campos de Carvalho fez dos “Anais” uma espécie de palco para a apresentação de formas literárias experimentais. É o que ocorre com algumas composições onde o autor esculpe uma espécie de gênero específico — e de difícil classificação —, cuja vizinhança mais próxima é o *teatro do absurdo*. São textos brevíssimos (pequenos atos teatrais) que transformam a cena da crônica em espaço de representações dialogais repletas de humorismo anárquico e imaginação delirante. Tal conjunto, que dispõe quase uma dezena de textos, adapta-se muitas vezes à comicidade provocante e à graça hostil — o que, a propósito, era a tônica do Pasquim — e empresta aos “Anais” o humor insurreto que é, como sabemos, um traço marcante no estilo do autor. É o que poderíamos denominar “o teatro do absurdo instantâneo de Campos de Carvalho” ou “comédias-relâmpago do Pasquim”. Nessa linha estão o “Assassinato no expresso Catanduva – Araraquara”; “Hitler e Eva Braun”; “Chama o Especialista”; “Seu Pinto”; “A Moribunda”; “O Clube do Bolinha”. Esse último uma crítica acerba e mais direta, posto adote como personagens os escritores da Academia Brasileira de Letras, em relação à qual Campos de Carvalho votava ácida antipatia. Os outros ficam mais na base mesmo do nonsense e/ou do riso desabrido.

¹⁶⁰ O Pasquim, Ano VII, nº 292, 04 a 10/02/1975.

Esses excertos podem ser vistos como exercícios humorísticos insubordinados que parecem desejar levar às últimas conseqüências o humor nonsense e a brincadeira literária. Todavia, outras crônicas também se traduzem como exercícios, mas no sentido de ensaios para a composição de obras futuras. A propósito, este sempre foi um dos traços do processo criativo do escritor. Às vezes, como podemos notar tanto nos inéditos (incluindo os poemas e dois textos em prosa) quanto em Tribo, passagens inteiras de um determinado texto surgem recicladas como momentos fundamentais de obras que ele publicou e que lhe eram caras.

CAPÍTULO 4

ESPANTALHO QUE MUITO SE MOVE

**“Convidar o Senhor da Morte eu não podia
Mas eis que ele, bondoso, me convida à viagem:
Nós dois apenas e a Imortalidade
Ninguém mais na carruagem”**

(Emily Dickinson)

4.1. Trezentos e cinquenta

No capítulo XV de *Tribo*, o Walter do *Livro das Confissões* pede auxílio a uma poeta de sua predileção e usa seus versos (à guisa de auto-análise) porque, claro, quer se entender e talvez queira também se explicar — a si mesmo e ao mundo. E a explicação bem que lhe calha.

“Nisto de contradições estou, de uma vez por todas, com aquele outro poeta que assim disse, num instante de sabedoria: Sentir tudo de todas as maneiras, / Ter todas as opiniões, / Ser sincero contradizendo-se a cada minuto, / Desagradar a si próprio pela plena liberdade de espírito”¹⁶¹

É provável que os versos de Fernando Pessoa pudessem também socorrer e espelhar o próprio Campos de Carvalho, especialmente se o desenharmos a partir da multiplicidade de dicções que sua obra literária oferece. Depois de percorrer, numa primeira etapa de meu estudo, os dispersos, os renegados e os inéditos, convenço-me de que, a julgar pela pluralidade da voz literária do autor, ele

bem que poderia emprestar o auxílio de outro versejador célebre e dizer: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta, / Mas um dia afinal eu toparei comigo...”.

Sem dúvida, a epígrafe se lhe aplicaria demasiadamente bem, exceção feita ao dano, tanto para ele próprio quanto para a literatura, de que Campos de Carvalho não logrou topar consigo. Por isso deixou de escrever. O que poderia ser uma vantagem literária — a prática sequiosa de modelos, estilos, tendências e influências — acabou por se lhe configurar mais como um obstáculo que como primazia. Porém, se há algum ganho em certa perenidade da qual a literatura possa, eventualmente, desfrutar, ele está no tempo (e no distanciamento) que permite ao futuro a possibilidade de tomar um corpus literário como matéria nova e desobrigá-lo de sua contemporaneidade, de possíveis amarras, no sentido da proposição de novas leituras. Sob esse olhar, o texto literário é também *trezentos, trezentos e cinqüenta*. Filtrando a obra (praticamente) desconhecida de Campos de Carvalho através desse prisma, o que era, no campo dos modelos e das influências, hesitação passa a ser multidiscurso; o que era a tentativa de se encontrar passa a ser o benefício da pluridiscursividade; por fim, o que era fragmentação negativa do *eu* passa a ser *heteronímia* — uma razoável fórmula que evita o curso do confinamento de um autor de múltiplas vozes no espaço único de uma voz contraditória ou sem estilo. Em suma: ao contrário de observarmos somente o Campos de Carvalho qual o seu (ainda restrito) público leitor e a crítica (mais restrita ainda) delinearam — o do humor delirante de A Lua Vem da Ásia e de O Púcaro Búlgaro, bem como o autor visto como deletério em função dos temas de A Chuva Imóvel e Vaca de Nariz Sutil —, podemos também contemplar um escritor que podia ter feito valer na literatura brasileira o privilégio da heteronímia.

Um dos acervos que se pode constituir como notícia da voz heteronímica de Campos de Carvalho é a coleção de poemas inéditos que, desde os anos 40, o autor procurou preservar, ao contrário de outros testemunhos de sua criação. Esse corpus, fundado, na verdade em três versões de uma mesma coleção de títulos — entre as quais há pequenas variações motivadas pela supressão ou

¹⁶¹ Os versos são um excerto do poema “Passagem das Horas”, de F. Pessoa.

acréscimo de textos de uma versão para outra — encontra-se em quase toda a sua extensão ainda intocado, no sentido de nunca ter sido objeto de investigação teórica, análise crítica ou mesmo registro circulante. Nele estão momentos da obra oculta de Campos de Carvalho que se equívalem a meu ver em importância aos textos que me serviram de suporte ao longo deste trabalho. Muitos até os superam. Em razão disso, como fechamento desta dissertação, escolhi uma pequena amostra do referido acervo. Foi a maneira que julguei mais adequada para encerrar uma primeira fase de meu estudo da obra do autor; especialmente porque, ao contrário de dar por encerrado o trabalho, ela anuncia o prosseguimento do mesmo.

4.2. O encoberto

Os conjuntos de textos inéditos de Campos de Carvalho — como já referi, as três versões de praticamente o mesmo acervo de textos — podem ser pensados em forma de três coleções: “Canto Efêmero” e “Os Sinos de Is”, que se encontram com a esposa do escritor, preservados em uma espécie de “edição doméstica”; e um conjunto avulso que aqui denominei “Coleção de Uberaba”. Se considerarmos somente os títulos (e não versões de um mesmo texto) temos vinte e oito documentos. Desses, 27 são dactiloscritos e apenas um manuscrito — vinte e cinco são poesias (dentre os quais 13 sonetos) e dois são textos em prosa (todos os que não abordarei aqui serão material de trabalho para meus estudos futuros, o que ocorrerá também com o grande volume de crônicas do pasquim e dispersos que não foram tratados nesta dissertação). Pelas indicações e testemunhos da Sra. Lygia Rosa de Carvalho, os dactiloscritos foram produzidos por ele, sob método peculiar de registro: manuscrevia uma primeira versão, corrigia, manuscrevia uma segunda, novamente revisava, e quando julgasse estar próximo do ideal datilografava. Os manuscritos normalmente eram destruídos. Ainda pelo relato da Sra. Lygia, somente os manuscritos de A Lua Vem da Ásia e de Vaca de Nariz Sutil — que o autor refizera várias vezes até conseguir um registro

caligráfico que o agradasse¹⁶² — foram guardados durante muito tempo. Depois, quando tentava contatos com editoras, Campos de Carvalho os teria encaminhado a uma agente literária e eles se perderam.

Das três versões de inéditos, as duas primeiras são encadernações que o escritor e sua esposa sempre mantiveram consigo — como já disse, destino diferente de quase todo o acervo que diz respeito ao escritor. O segundo conjunto é uma cópia confiada a José Sexto Batista, um amigo de juventude. Com o desaparecimento de Batista, essa coleção acabou sob a guarda do advogado Guido Bilharinho, no Instituto Triangulino de Cultura, em Uberaba, onde ainda se encontra. Está, a propósito, na “Coleção de Uberaba” o único manuscrito dentre os inéditos: um poema intitulado “O Argonauta”¹⁶³. Ao corpo do poema segue-se uma dedicatória a Batista, datada de maio de 1949 e assinada pelo autor. Os textos das três versões, ao que tudo indica, foram escritos entre as décadas de 1940 e 1950. A única delas que traz datas é a “Coleção de Ubebara”, mas não em todos os documentos. São anotações manuscritas no canto de cada página (canto inferior direito) — indicam, sempre, datas entre 1948 e 1950 — e contemplam apenas onze títulos. Apreciação inicial da caligrafia as indicam como sendo do autor.

Dos conjuntos que permanecem com a Sra. Lygia Rosa de Carvalho, opto pela descrição de apenas um — “Canto Efêmero”: dactiloscritos contando 26 páginas (15 X 21 cm./ papel branco) reunidas em encadernação doméstica espiralada e com capa artesanal (cartão) em tom esverdeado. Na capa há a sobreposição de uma tarja de papel idêntico ao do miolo onde se encontram sobrescritos título e autoria, ambos (manuscritos) em letra de imprensa, onde se lê: “WALTER CAMPOS DE CARVALHO / CANTO EFÊMERO”.

Claro que o contato com esse com acervo (e antes mesmo a expectativa em torno da possibilidade de tê-lo em mãos), o posterior acesso, o exame de cada inédito, foram experiências que

¹⁶² Campos de Carvalho, segundo Lygia, estabelecia com o corpo material de sua literatura uma admiração de quase fetiche. Mesmo para os textos que já tinham sido publicados, ocupava-se em reescrever parte deles (principalmente páginas de rosto, dedicatórias), desenhando arabescos, redefinindo diagramações. Ocupa-se disso como entretenimento. A edição doméstica das poesias, realmente, aponta para tanto.

produziram vontades de questionamentos em relação ao fato de Campos de Carvalho tê-los preservado. Se ele descuidou de quase tudo que pudesse dar notícia de sua literatura fora dos livros que dizia serem seus prediletos, quais as razões que o teriam levado a não descurar da poesia, exatamente o gênero ao qual primeiro renunciou? Por que dizia não gostar de Tribo e atribuía isto ao fato de “haver poesia ali” ao passo em que preservava poemas consigo durante anos a fio? Quais os empenhos que o fizeram acomodar cuidadosamente (em feição de uma edição doméstica ou ofertando cópias a um amigo que sabia que os preservaria) esses textos? As especulações são, a meu ver, escusadas para o momento. É infecundo indagar os motivos que o levaram a tanto. Neste trabalho propus-me apenas a análise de parte da obra contígua aos principais livros do escritor, como fiz esclarecer na apresentação dos propósitos nos quais fundamentei minha pesquisa. Apenas me empenhei em ler um Campos de Carvalho desconhecido. A propósito, boa parte do que aqui vai poderia se caracterizar como leitura (ou tentativa de leitura) da *marginália* Campos de Carvalho.

4.3. Os ecos

Um dos suportes de leitura que procurei constituir como método para a apreciação do acervo do qual me servi foi a chave da intertextualidade. Creio mesmo que a base que serviu como método de criação à literatura de Campos de Carvalho — e que, como já anotei, contraria a idéia de escrita automática — foi uma persistente lapidação de temas e expressões às quais ele foi capaz de se prender ao longo de vários anos. Atentando tanto para os dispersos quanto para os inéditos e a obra mais divulgada, a todo momento percebemos que o autor tratou as fronteiras da intertextualidade não como estímulo, releitura ou inspiração; mas como método de criação e mesmo como *alma da criação*. Nesse sentido, apesar de Campos de Carvalho ser tido como um vanguardista de quatro costados — sobretudo por conta do formato de seus livros; rótulo, a propósito que não o envaidecia — está mais próximo da receita de um formalista, no sentido da escritura como rigor, do que propriamente de um autor avesso a

¹⁶³ O fac-símile encontra-se reproduzido na abertura desta dissertação.

regras, por mais estranho que isso possa parecer. Claro a prudência recomenda que não se ultrapasse alguns limites, porém observando, através dos dispersos e inéditos (boa parte bem anterior a seus livros de maior sucesso), a pertinácia com que ele lapidou formas e motivos literários ao longo de décadas, bem lhe podia render uma epígrafe bilaquiana: “Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”¹⁶⁴. Muito, por exemplo, do que encontramos em inéditos da década de 50 aparece, ao modo do palimpsesto (termo já usado aqui), em textos do autor que tiveram circulação algo prestigiosa uma década depois. É esta uma das perspectivas de olhar que pretendo lançar sobre um poema dentre os inéditos — “Meu Irmão Morto”: um texto que nos antecipa, com igual verve e pungência, um dos temas mais frequentes em toda obra do escritor.

MEU IRMÃO MORTO

Na minha a tua mão gelada,
 Tão fria como a noite que também vai morrendo
 Ao sopro da primeira brisa matutina.
 Os dois sozinhos,
 No pequeno quarto iluminado e cheio de pavor
 (Desse pavor que só a morte traz consigo e estampa na face dos vivos,
 Não dos mortos,
 Lembrando-lhes o fim irreparável e a presença do grande mistério)
 Fazemo-nos companhia um ao outro,
 Em profundo silêncio, pela última vez,
 Como se já nos separasse um abismo de sombras eternas
 E a própria despedida fosse um ato impossível,
 Inútil.

És tu mesmo, e um outro, que aí estás à minha frente,

¹⁶⁴ Bilac, Olavo – “A um Poeta”.

Na calma atitude de quem repousa um pouco

Das canseiras da vida:

O rosto marcado dessa serena beleza que têm as estátuas antigas,

As finas mãos pálidas, quase de mármore,

Pousadas como por um instante, como se fossem pássaros,

Ainda sem essa rigidez que dentro em pouco as possuirá inteiramente

E as fará mais insensíveis ainda ao calor das minhas mãos

Cheias de vida.

És tu mesmo, e também um outro, que aí esperas, comigo, o raiar do novo dia,

Um outro que eu desconheço e que vejo agora pela primeira vez,

E não sei dizer se é ou não meu semelhante,

Meu irmão.

Às vezes confundo os dois numa só criatura que sonha e que repousa,

E que eu conheço desde a minha infância mais longínqua:

Mas a estranha presença logo se torna mais palpável e mais visível

E se impõe, dominadora, sobre a outra presença,

Deixando-me petrificado, exangue e frio,

Como se fora eu o morto,

E não tu.

Ainda ontem, há pouco ainda,

Tua voz habitava esta mesma sala cheia de silêncio,

E eu a escutava e todos a escutavam

Como se fora uma coisa natural e simples,

Tão eterna quanto o próprio mundo,

E não a voz de quem devesse partir de súbito e para sempre,

Como partiste há segundos.

Onde estará agora essa tua voz fraterna e amiga,

Que não a ouço mais e ninguém mais a ouve,

Por mais que te chamem repetidamente, de toda parte,

Entre prantos de susto e de pavor,
Pelos cantos distantes?
Por que sobre tua boca desceu este silêncio de pedra
De que antes ela era incapaz, ainda quando estava calada?
— Esse silêncio a que nenhum outro silêncio jamais se compara,
Dentre todos os que descem sobre o mundo nas horas soturnas,
Porque vem de longe, de esferas infinitas e desconhecidas,
De um outro mundo talvez...
Onde está tua doce voz, tão calma, meu irmão,
Capaz, ela só, de romper este silêncio que enlouquece?

E teu olhar tão puro de maldades,
Tão repousante e meigo como o olhar de uma criança,
— E que eu nunca soube enfrentar sem um sentimento estranho
De vergonha e irritação,
Como se não o merecesse assim tão direto e perto de mim —
Onde estará, neste instante, a luz do teu olhar inconfundível,
Que não a vejo mais e não a percebo,
Por mais que a busque sob tuas pálpebras semicerradas?
E teus gestos e tuas maneira
(Tão espontâneos que eu os julgava grosseiros, pobre de mim!)
Gestos de quem não aprendera a ocultar sua alma para o mundo,
Porque nada havia que ocultar,
Que será de teus gestos, eu pergunto, daqui por diante,
Senão uma recordação vaga e imprecisa,
Cada vez mais fluida e apagada,
E que aos poucos se acabará confundindo com este ar hierático
Em que te vejo agora diante de mim?
E tua alma,
Que será de toda a tua alma esplêndida,

Tão cedo assim roubada, meu irmão, sem um motivo ao menos,
Aos prazeres do mundo e às suas tristezas?
Que será de tua alma, dize-me?

E por que não me respondes, também,
Se ainda há pouco me respondias com um sorriso, um aceno, uma lágrima,
E eu continuo sendo o mesmo diante de ti,
O mesmo?
É que então já não és tu o mesmo, como eu penso,
E trazes, dentro do teu olhar e do teu peito,
Um outro ser que eu ignoro,
E que tu mesmo ignoravas antes que o fosses.
É que então já sabes, agora, o que antes não sabias e não podias aprender do mundo:
Segredos e mistérios irrelevantes aos homens todos
E que só os mortos conhecem em seu último silêncio;
Verdades que fazem calar aos indiscretos e aos levianos,
Porque pairam muito acima de sua pobre compreensão humana
E de sua pálida voz.
Sabes e silencias, apesar do meu triste apelo
E desse pranto que vem, como um rio, da casa toda para os teus pés,
Porque eu não mereço e não merecemos,
Nós os vivos,
A revelação dessa outra verdade que possuis desde há um instante,
Desde quando teu peito deixou de arfar, cansado,
E de sentir o grande peso do mundo.
Um dia (que não esteja longe!)
Iremos nós a ti, e então no será também revelada
Essa verdade que sela os lábios do homem
E faz parar o seu coração para sempre,
Como num milagre.

Mas já faz dia lá fora e, dentro em pouco,
 Virão os outros chamar por ti, como eu te chamei,
 Pensando que a morte seja apenas a sombra da noite sobre tua face
 E possas despertar com o canto dos pássaros e a luz do sol,
 Como despertavas a estas mesmas horas, todos os dias.
 Virão os outros, e então me irei embora,
 Porque, bem sabes, eu não sou daqueles que falam,
 Sentem, amam ou sofrem em alta voz,
 Em coro com a humanidade.
 Ao contrário de ti, porque nunca fui tão simples,
 Busco o silêncio e a solidão para sofrer e falar com os meus fantasmas,
 E para sentir as coisas em toda a sua plenitude,
 Como um espelho que também tivesse alma.
 Por isso vim, primeiro, à tua presença, a sós,
 Sabendo encontrar-te também só e abandonado
 Em teu primeiro dia de eternidade.
 Ainda que não fosses o mesmo ser de outrora,
 Continuarias, só por isso, sendo meu irmão ainda,
 Irmão em solidão, irmão em silêncio,
 À minha espera no reino das sombras.

4.4. O irmão morto como motivo literário: um sono sem esquecimento

Aos 123 versos pungentes de “Meu Irmão Morto”, a designação *elegia*, no sentido que a poesia moderna lhe emprestou, estará, certamente, adequada. Em sua acepção usual, o termo contempla a idéia de *cântico lutuoso*; expressão poética dorida; lamentação cuja razão se dá à morte e à celebração dorida da memória. Essas fronteiras que o termo ganhou modernamente espelham quase que seu significado original, como a tradição *Antiga* já lhe imputara. Apesar de haver dúvidas em torno da

etimologia do vocábulo, o termo já aparece, por exemplo, em Aristóteles, que o trata como expressão referente a lamento fúnebre. Contudo, há que se observar que versos elegíacos podiam também, entre os *Antigos*, referir-se a constructos poéticos de outra natureza, como alguns exemplos de poesia de censura e admoestações nas quais não havia qualquer tipo de lamentação. Conforme observou Massaud Moisés, o termo *elegia* pode também estar atribuído a qualquer composição que emprega dísticos formados de hexâmetros e pentâmetros¹⁶⁵, sendo que somente com o passar do tempo ele adquiriu vínculo com a idéia permanente de *lamento* e *pranto*, que é o sentido que adotamos aqui. Ademais, embora haja exceções, o sentido de *poema que celebra o luto e a tristeza* tem servido, ao longo da tradição, como a atribuição mais usual das *elegias*.

“Meu Irmão Morto” é um poema cujo ritmo se fundamenta na adoção de versos preferencialmente longos. Oitenta e cinco versos possuem metrificação acima das dez sílabas; dentre ele, cinquenta e sete alternam métricas de 13 a 18 sílabas, modo de variação que é comum aos versos adaptados do *hexâmetro*, unidade rítmica e melódica preferencial dos *poemas narrativos* e também das *elegias*. A título de observação complementar, há um conjunto de doze versos longuíssimos — entre vinte e vinte e quatro sílabas — e poucos versos com métrica breve (apenas vinte são inferiores à metrificação decassilábica, sendo que somente oito desses inferiores a seis sílabas). É possível supor que a preferência, em quase todo o poema, pelo ritmo extensivo faça cumprir um diálogo formal com a prática poética consagrada nos poemas elegíacos da *Antigüidade*. Tanto as elegias quanto os épicos congraçam o verso longo com os *topoi* que aparecem no poema de Campos de Carvalho. Um motivo consagrado nos épicos é o *topos* do guerreiro morto, e é ele que traz para esses poemas a expressão elegíaca do lamento lutuoso. Normalmente esse guerreiro morto em combate — que, em certa medida, projeta em si a figura do irmão de guerra — cumpre o papel da figura amada que teve a vida ceifada por ingerência de um desarrazoado capricho da fortuna. A esse *motivo* segue-se o *topos* complementar do corpo inerte, que será objeto de disputa entre opositores ou símbolo ritualístico de uma cerimônia

¹⁶⁵ Moisés, Massaud – *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo, Cultrix, 1994.

de culto da memória desse irmão ausente. Num primeiro momento, o ritmo caudaloso e o andamento arrastado promovidos por versos duradouros dialoga muito proximamente com esse programam elegíaco da *tradição*. “Os poemas surgem não tanto em resposta a um tempo presente, como mesmo Rilke pensava, mas em resposta a outros poemas”, diz Harold Bloom¹⁶⁶. Logo, à leitura de “Meu Irmão Morto”, não necessitaríamos sempre do anteparo da biografia do autor cuja experiência se refere à perda do irmão querido. Assim, ao contrário de confinarmos a leitura, podemos ampliá-la sempre — “Meu Irmão Morto”, a meu ver, dentre muitas possibilidades, abarca três: o diálogo com a experiência biográfica, é bem verdade, mas também o diálogo com a tradição poética e, em específico (fica essa como terceira via de leitura) a poesia de língua portuguesa, que cultivou fartamente as formas elegíaca.

Ao longo da tradição literária de Língua Portuguesa, o discurso elegíaco como sinônimo de *cântico fúnebre* tem lugar de destaque entre poetas notáveis: Antonio Ferreira (“Como em tão triste cárcer me deixaste? / Como pude eu sem mi deixar partir-te? / Como vive este corpo sem sua alma?” é como ele se lamenta em um dos “Poemas Lusitanos”, motivado pela ausência da esposa); Camões, com a conhecida *presença da ausência* que é o papel de Dinamene para o poeta (“Roga a Deus, que teus anos encurtou / Que tão cedo de cá me leve a ver-te / Quão cedo dos meus olhos te levou”); Diogo Bernardes; Bocage — no caudaloso “Elegia à trágica morte da rainha de França, Maria Antonieta”—; Antonio Nobre; Fernando Pessoa e Sá-Carneiro; todos invariavelmente cultores excelentes do discurso poético elegíaco. Também no Brasil o gosto pela elegia esteve presente em vários momentos, especialmente no oitocentos romântico, com os poetas Gonçalves Dias e Fagundes Varela, dentre muitos outros. Varela, a propósito, sempre referido como o autor daquele que talvez seja o mais rememorado poema elegíaco dentre tantos que a literatura brasileira destacou: o “Cântico do Calvário”, cuja epígrafe não deixa dúvidas a respeito da tonalidade do poema e os versos que se seguem menos ainda: “À memória de meu filho morto a 11 de dezembro de 1863” / “Eras na vida a pomba predileta / Que sobre um mar de angústias conduzia / O ramo da esperança. — Eras a estrela / Que entre as névoas

¹⁶⁶ Bloom, Harold – *A Angústia da Influência – uma teoria da poesia*, Rio de Janeiro, Imago, 2002.

do inverno cintilava / Apontando o caminho ao pegureiro. / Eras a messe de um dourado estio. / Eras o idílio de um amor sublime. / Eras a glória, — a inspiração, — a pátria, / O porvir de teu pai! — Ah!, no entanto, / Pomba, — varou-te a flecha do destino! / Astro, — engoliu-te o temporal do norte! / Teto, caíste! — Crença, já não vives”.

Em relação aos poetas brasileiros do século XX, para os quais o advento do modernismo trouxe o entusiasmo da ruptura com as ditas *formas passadistas*, eles fizeram igualmente da *elegia* uma expressão de constância, da mesma forma que antecessores e também contemporâneos portugueses e compatriícios. Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes são alguns dentre os que bem ilustram a assertiva. Sob mesmo viés, está a lembrança de Augusto dos Anjos, cujos versos, sobejados de pessimismo e melancolia, tiveram, no ritmo elegíaco, momentos de rara criação. É também o caso do Machado de Assis poeta, no expressivo soneto elegíaco “À Carolina”, peça lutuosa merecedora, sem dúvida, de figurar com destaque em qualquer antologia brasileira que se proponha a reunir expressões relevantes de formas poéticas, não obstante o fato de que ali a pungência do tema é direcionada também pela contenção.

Todos esses poetas, embora tão diversificados em seus estilos e propósitos, apresentam-se como vozes elegíacas elevadas. Dentre eles, Augusto dos Anjos e Drummond — não obstante a dessemelhança — são os autores cujas elegias mais animam a aproximação dialogal com os versos constantes em “Meu Irmão Morto”. Augusto dos Anjos pela força do lirismo lancinante encontrada, por exemplo, no soneto cuja referência é a morte do filho (“*meu primeiro filho nascido morto com 7 meses incompletos*”); Drummond — ainda que considerando a vigorosa distância que separa suas obras das de Campos de Carvalho (a aproximação se restringe somente ao poema do qual me ocupo) — em função do fato de que alguns *topos* marcantes que aparecem em “Meu Irmão Morto” serem muito próximos dos que se disseminam como *leitmotiv* ao longo de sua poesia. Há em “Meu Irmão Morto”, a meu ver, motivos eloqüentemente drummonianos: um reportar-se melancolicamente a lembranças

marcantes da família, uma evocação de vultos de outrora que revisitam o poeta, um trânsito de presenças imateriais que reconduzem ao passado familiar. Fotografias na parede da memória que restabelecem o tempo perdido, quase imemorial, por meio de um translado que resulta numa espécie de duplo pesar: por um lado, a dor recuperada pela retentiva, que é a mesma experimentada no momento aflitivo da perda; por outro, a própria prática da escritura poética que impõe ao ato de escrever a eterna atualização do passado e de suas marcas. O poema sonega o tempo e o *agora* é esculpido de forma indelével em cada ritmo dos versos aflitivos. É a matéria poética quem eterniza o culto de uma lembrança que não se esgota. Também, nos dois poetas, Drummond e Campos de Carvalho, o *ritmo caudaloso*, produzido pelo uso de versos longos, com a interposição de alguns poucos versos curtíssimos, e combinando-se num tom de melopéia, sem, entretanto, perder a sobriedade, parece ser o recurso que sustenta o tom melancólico ao mesmo tempo em que evita a exacerbação vulgar da incontinência sentimental. Machado de Assis, no texto há pouco citado, produz o mesmo efeito na forma clássica do soneto.

Por outro lado, o poema “Meu Irmão Morto” recupera um expediente usual enxertado na poesia elegíaca do mundo ocidental: o discurso poético como forma de exacerbação da ruína da morte em família. Nesse sentido, o viés poético da *elegia* tornou-se, na poesia moderna, expediente adequado à exploração de temas advindos de experiências autobiográficas. Embora não haja aqui o intuito de trilhar os caminhos da crítica biográfica, há que se reconhecer que muitas das elegias que se consagraram como exemplos de poética da dor na tradição literária mais recente da poesia portuguesa e brasileira são, sim, expressões de origem autobiográfica. Os poemas trazidos há pouco à memória, em boa parte, são demonstrativos dessa tendência. A propósito, muitos deles trazem epígrafes cujo ofício é mesmo o de declarar o liame entre a autobiográfica e o fazer poético. É o que ocorre com o “Cântico do Calvário” e também com o soneto “Agregado Infeliz de Sangue e Cal”, de Augusto dos Anjos.

Quanto à intertextualidade e a sedimentação do tema ao longo da obra de Campos de Carvalho, a identificação dessas pistas expressam, por ora, melhor papel do que mais ponderações. É o que podemos notar nos excertos de A Chuva Imóvel, com os quais finalizo minhas observações.

“Gostaria de ver entrar pela janela, agora, meu irmão de bicicleta, os pés cheios de lama, as asas abertas _aquele queixo sem malícia, os olhos eternamente azuis. *Vamos conversar tudo de novo, a outra vez não valeu. O fato de estar morto só o faz ainda mais vivo, morto estava eu e não sabia, morto e putrefato: todos os da casa. Não é todo dia que se respira assim, na verdade eu respirava pelo nariz e pela boca, nem ao menos pelo ouvido ou pelo ânus: e me julgava um deus, como todos, e era mesmo um pobre deus, nada mais do que isso. Puxe essa cadeira.*

“O irmão chegava na bicicleta: pássaro: estafeta para os outros. (*Morreu como um passarinho: e corno queriam que morresse*)

“Pedalava que pedalava, cada hora num lugar, quase que o dom da ubiquidade: *Olha o telegrama!* — olhavam. A vergonha da família, dizia o pai, e recusava-se terminantemente a ler os telegramas, o neto de um Coronel da Campanha não sei do quê: coronel de merda, de merdíssima! A vergonha, estou de acordo, um opróbrio, aquelas asas sob o sol e sob a chuva, e os pés humildíssimos cheios de lama, sempre com a bronquite, mal se lhe ouvia a voz, cada vez mais longe, um fiapo apenas: *Olha o telegrama!* De tão cansado parecia um morto na cama, os olhos fechados, entre um vôo e outro, sempre pedalando, mesmo em sonho, sempre em sonho, oneto do Coronel, o uniforme de brim sobre a alma, surrado, encharcado, as unhas sujas, respirando com dificuldade, até o ar era difícil: como podiam os outros respirar simplesmente respirando? — haveria mesmo ar para todos? Olhava-me como a um estranho, na minha gravata, no meu porte todo de príncipe, o eleito da família, *este sim!*, estudando para isso e para aquilo, a respiração perfeita, o primeiro da classe apesar do Castanheira, e belo ou quase belo, os olhos da mãe, um pouco rebelde mas isto é o que importa, dono do seu nariz, do meu nariz! A bicicleta me dava vertigens, excesso de talento sem dúvida, só de ver aquela lama vinha-me uma espécie de urticária, o tipo do delicado, será um diplomata na certa, o francês lia-o fluentemente, e o inglês simples questão de tempo. Punham-me a mão do avô sobre o ombro, morto mas sempre vivo, este menino vai longe, e sem bicicleta o que é mais importante.

“Até que veio a hemoptise, a primeira, a segunda, até a última. Ninguém suspeitava que um estafeta pudesse ter tanto sangue, e o sangue da família o que era o pior, todo um semestre a lavar lenços e lençóis: coisa de ver-se! Com o meu começo de bigode impressionei-me profundamente, nem era para menos, aquilo vinha na hora mesmo dos vestibulares, como sempre o primeiro da turma: passei a desequilibrar-me por qualquer motivo, sem motivo, um risco a mais com que não contava, e Andréa noivando ainda por cima, um perfeito idiota ao que se dizia, doutor em Línguas ou coisa parecida, doutor em cunilíngua como vim a descobrir depois: e o irmão morrendo como um passarinho, como um pássaro, um albatroz, seis meses de morte, o sangue vermelho e quente, às golfadas — sem um só gemido. Nunca ninguém morreu tanto por tão pouco, aquilo não era uma vida, nem mesmo um arremedo de vida, 23 anos dos quais 23 montado na bicicleta, no sonho e fora do sonho, pedalando e ofegando, ofegando e pedalando, o riso fácil que nem depois de morto abandonou. Olhava-me compassivo como se fosse eu que ia morrer e não ele, no seu delírio limpava a lama dos pés, tirava um telegrama da bolsa a tiracolo, lia e relia atentamente o endereço, repetia-o em voz baixa para ter a certeza, abria o enorme sorriso e entregava o papel a mim ou a quem estivesse perto — e sempre dizendo obrigado!, a todo instante. Até que morreu mesmo, e o levaram entre discretas lágrimas, inclusive minhas, num caixão que não pesava quase nada, espantoso!, como se o hábito da bicicleta lhe dera o dom do vôo, ou sempre fora assim e não se sabia, nem ele mesmo. Uma semana depois eu tinha a minha primeira cólica de fígado.”

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DO AUTOR

- CARVALHO, Walter Campos de - Banda Forra - ensaios humorísticos, São Paulo, Estabelecimento Gráfico Cruzeiro do Sul, 1941.
- _____, Tribo, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores, 1954.
- _____, A Lua Vem da Ásia – Rio de Janeiro, Editora Codecri – Pasquim, 3ª ed., 1977.
- _____, Vaca de Nariz Sutil, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1961.
- _____, A Chuva Imóvel, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963.
- _____, O Púcaro Búlgaro, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1964.
- _____, Os Trilhos, Rio de Janeiro, Revista Senhor, Ano II, nº 1, Janeiro de 1960.
- _____, Espantalho Habitado de Pássaros, In: Os Dez Mandamentos, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.
- _____, Coleção de Poemas Inéditos I, Acervo Particular de Dona Lygia Rosa de Carvalho.
- _____, Coleção de Poemas Inéditos II, Acervo do Instituto Triangulino de Cultura / Guido Bilharinho.
- _____, La lune vient d'Asie, Paris, trad. fr: Alice Raillard, Albin Michel Editor, 1976.
- _____, La pluie immobile – roman. Trad.: Alice Raillard. Paris, Albin Michel, 1980

2. SOBRE O AUTOR

- AMADO, Jorge - José Olympio e Campos de Carvalho, singulares, In: Obra Reunida de Campos de Carvalho, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1995.
- _____, Préface, In: La Lune Vient d'Asie, Paris, trad. fr. Alice Raillard, Albin Michel Editeur, 1976.
- AMÂNCIO, Moacir Amâncio - Um raro pensador e renovador da ficção, In: O Estado de São Paulo – Suplemento de Cultura, 17 de Junho de 1995
- _____, Versos Inéditos de Campos de Carvalho, In: O Estado de São Paulo, 09 de novembro de 2003.
- ARÊAS, Vilma Sant'Ana - Campos de Carvalho e sua arte bruta, In: O Estado de São Paulo – Suplemento de Cultura, 17 de Junho de 1995
- COMODO, Roberto – Silêncio Rompido, In: Revista IstoÉ – Livros, 12 de abril de 1995.
- CONDÉ, José – A Chuva Imóvel, In: Escritores e Livros, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, ed. 21.435, Ano LXII, 16/02/1963.
- CONY, Carlos Heitor – A Lua Vem da Ásia, In: Folha de São Paulo, 09 de abril de 2003.
- _____, A Chuva Imóvel, In: Apresentação da 1ª Edição de A Chuva Imóvel, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963.
- _____, Campos de Carvalho, In: Folha de São Paulo, Editorial, 14 de abril de 1998.
- COUTO, José Geraldo - Um Libertário da Linguagem, In: Folha de São Paulo, 04 de junho de 1995.

- CUNHA, Fausto – Ainda uma Vaca Inexistente, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 05 de agosto de 1972.
- ENEIDA, Romancistas Também Personagens, São Paulo, Cultrix, 1961.
- _____, A Vaca Inexistente, In: *A Luta Literária*, s/ed., 1964.
- MARTINS, Wilson – Pontos de Vista – crítica literária, São Paulo, T. A. Queiroz, 1991.
- MELO, Virgínius Gama e – O Pícaro Púcaro, In: *O Estado de São Paulo*, 13 de fevereiro de 1965.
- MILLIET, Sérgio – A Lua Vem da Ásia, In: *Suplemento da Tribuna da Imprensa*, Ano I, nº 4, 09 de fevereiro de 1957.
- MOISÉS, Carlos Felipe: “Um autor marginal que de fato incomoda”. *O Estado de S. Paulo – Cultura*, 17/06/1995
- _____, A lua, a vaca, a chuva e o púcaro, In: *Obra Reunida de Campos de Carvalho*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1995
- _____, O Púcaro Búlgaro, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, abril de 2004.
- _____, A Ficção Marginal de Campos de Carvalho, In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 de setembro de 1994.
- LOURA, Rui – Lúcida Loucura, In: *Revista Veja*, 22 de fevereiro de 1978.
- OLINTO, Antonio – Vaca de Nariz Sutil, In: *A Verdade da Ficção*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- _____, O Púcaro Búlgaro, In: *A Verdade da Ficção*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- _____, A Chuva Imóvel, In: *A Verdade da Ficção*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- _____, A Lua Vem da Ásia, In: *Cadernos de Crítica*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1959.
- OLIVEIRA, Nelson de - Campos de Carvalho: o último satanista, In: *Agulha – Revista de Cultura*, Fortaleza / São Paulo, Fevereiro de 2001.
- _____, O Último Iconoclasta, In: *Revista Cult*, agosto de 1996.
- PIRES, Paulo Roberto – A Paixão Anarquista da Liberdade, In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 d abril de 1995.
- _____, A Retomada, In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1996.
- _____, Um Escritor Implacável na Autocrítica, In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 1996.
- PRATA, Antonio – Não gosto de mim trágico – Entrevista Campos de Carvalho, In: *O Estado de São Paulo*, 11 de abril de 1998.
- PRATA, Mário – Geração 90 Vai Ler Campos de Carvalho, In: *O Estado de São Paulo*, 06 de abril de 1995.
- _____, Best-sellers dos anos 60 são reeditados, In: *O Estado de São Paulo*, 06 de abril de 1995.
- RESENDE, Marcelo – Campos de Carvalho espera que a profecia se cumpra, In: *Folha de São Paulo*, 29 de outubro de 1995.
- RIBEIRO, Leo Gilson, Um surrealista cômico, In: *Revista Veja*, 12 de abril de 1995.

- RODRIGUES, Antonio Medina – Campos de Carvalho sondou o esquisito, In: *Folha de São Paulo*, 13 de abril de 1998.
- SANT'ANNA, Sérgio – Vaca de Nariz Sutil, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, nº 289, 11 de março de 1972.
- SILVESTRE, Edney Célio – Esse homem é um maldito, In: *O Cruzeiro*, 30 de outubro de 1969.
- SIMÕES, Roberto – Ilogicidade Apenas Aparente, In: *Jornal de Letras*, nº 93, Abril de 1957.
- VIEIRA, Luiz Gonzaga – Falando sobre Vaca de Nariz Sutil, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 08 de julho de 1972
- _____, Há uma impiedosa desmistificação em Campos de Carvalho, In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 08 de julho de 1972
- WILLER, Cláudio - Campos de Carvalho: prosador surrealista?, In: *Agulha – Revista de Cultura*. Fortaleza / São Paulo, Fevereiro de 2000.

3. TEORIA E CRÍTICA BÁSICA

- ADORNO, Theodor W. – Prismas – crítica cultural e sociedade, São Paulo, Editora Ática, Augustin Wernet e George Matos B. de Almeida, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio – Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua, Belo Horizonte, Editora Universidade Federal de Minas Gerais, trad. port. Henrique Burigo, 2002
- ALI, Said – Versificação Portuguesa, São Paulo, Edusp, 1999.
- BAKHTIN, Mikail M. – Estética da Criação Verbal, São Paulo, Editora Martins Fontes, trad. port. Marina Appenzeller, 1992.
- _____, Questões de Literatura e de Estética, São Paulo, Editora Unesp / Hucitec, 1994.
- BARTHES, Roland – O Rumor da Língua, Lisboa, Edições 70, trad. port. Antonio Gonçalves, 1987.
- BILHARINHO, Guido – A Poesia em Uberaba: do Modernismo à Vanguarda, Uberaba, Instituto Triangulino de Cultura, 2003.
- BLOOM, Harold – A Angústia da Influência, Rio de Janeiro, Editora Imago, trad. port. Marcos Santarrita, 2002.
- BOSI, Alfredo *et alii* – Leitura de Poesia, São Paulo, Editora Ática, 1996.
- BROCH, Hermann – Os Sonâmbulos, trad. bras. Wilson Hilário Borges, São Paulo, Germinal, 2003
- COMPAGNON, Antoine – O Demônio da Teoria: literatura e senso comum, Belo Horizonte, Editora da U.F.M.G, trad. Cleonice P. M. Mourão e Consuelo F. Santiago, 2003.
- CUNHA, Fausto – A Luta Literária, s/ ed., 1964.
- DUBUFFET, Jean – Asphyxiant Culture. Paris, Minuit, 1986.
- FÉLIX, Moacyr – Ênio Silveira: Arquiteto de Liberdades, Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1997.
- FERREIRA, Jerusa Pires *et alii* – Editando o Editor: Ênio Silveira, São Paulo, Editora Edusp, 1992.

- FOUCAULT, Michel – A Ordem do Discurso: aula inaugural no College de France pronunciada em 02 de dezembro de 1970, São Paulo, Editora Loyola, trad. port. Laura Fraga de Almeida, 1996.
- GENETTE, Gérard – Figuras, São Paulo, Editora Perspectiva, trad. Ivone F. Mantoanelli, 1972.
- GOETHE, SCHILLER *et alii* – Teorias Poéticas do Romantismo, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto / UFRJ, trad. port. Luísa Lobo, 1987.
- GOLDSTEIN, Norma – Versos, sons, ritmos, São Paulo, Editora Ática, 2002.
- GONÇALVES, Lisbeth Rerbollo – Sérgio Milliet, Crítico de Arte, São Paulo, Editora Perspectiva / Edusp, 1992.
- KAISER, Wolfgang – Análise e Interpretação da Obra Literária, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1976.
- KON, Noemi Moritz – Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte, São Paulo, Edusp / Fapesp, 1996.
- KUCINSKI, Bernardo – Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa, São Paulo, Scritta, 1991.
- LACOSTE, Jean – A Filosofia no Século XX, Campinas, Editora Papirus, trad. Marina Appenzeller, 1992.
- LEIRNER, Sheila – A Arte e seu Tempo, São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.
- LIMA, Luís da Costa – Estruturalismo e Teoria da Literatura, Petrópolis, Editora Vozes, 1973.
- LÖWY, Michel – Romantismo e Messianismo, São Paulo, Editora Perspectiva / Edusp, trad. port. Myriam Veras Baptista e Magdalena Pizanti Baptista, 1990.
- MILLIET, Sérgio – Diário Crítico – 1950 / 1957, São Paulo, Martins Editora, vls. 6 a 9, 1950 / 57.
- MINOIS, Georges – História do Riso e do Escárnio, São Paulo, Editora UNESP, trad. port. Maria Elena O. Assumpção, 2003.
- MOISÉS, Massaud – Dicionário de Termos Literários, São Paulo, Editora Cultrix, 1985.
- OLSEN, Stein Haugom – A Estrutura do Entendimento Literário, Rio de Janeiro, Zahar Editores, trad. port. Waltensir Dutra, 1979.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro – Confluências: crítica literária e psicanálise, São Paulo, Edusp / Nova Alexandria, 1995.
- PALANTE, George – La Sensibilité Individualiste, Paris, s/d
- PERRONE-MOISÉS, Leyla – Falência da Crítica, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.
- POUND, Ezra – A Arte da Poesia: ensaios escolhidos, São Paulo, Editora Cultrix, trad. port. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes, 1991.
- PROENÇA, M. Cavalcanti – Ritmo e Poesia, Rio de Janeiro, Org. Simões, 1955.
- RAYMOND, Marcel – De Baudelaire au Surrealisme, Paris, J. Corti, 1972.
- SALLES, Cecília Almeida – Crítica Genética – uma introdução, São Paulo, Editora EDUC, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul – Que é a Literatura?, São Paulo, Editora Ática, trad. Carlos Felipe Moisés, 1989.
- SCLIAR, Moacyr – Saturno nos Trópicos- A Melancolia Européia Chega ao Brasil, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2003.

STIRNER, Max – Oeuvres Completes: l'unique et la propriété et autres écrits, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972.

TODOROV, Tzvetan – As Estruturas Narrativas, São Paulo, Editora Perspectiva, trad. port. Leyla Perrone-Moisés, 1979.

VIEIRA, Luiz Renato – Consagrados e Malditos – os intelectuais e a editora Civilização Brasileira, Brasília, Thesaurus Editora, 1998.